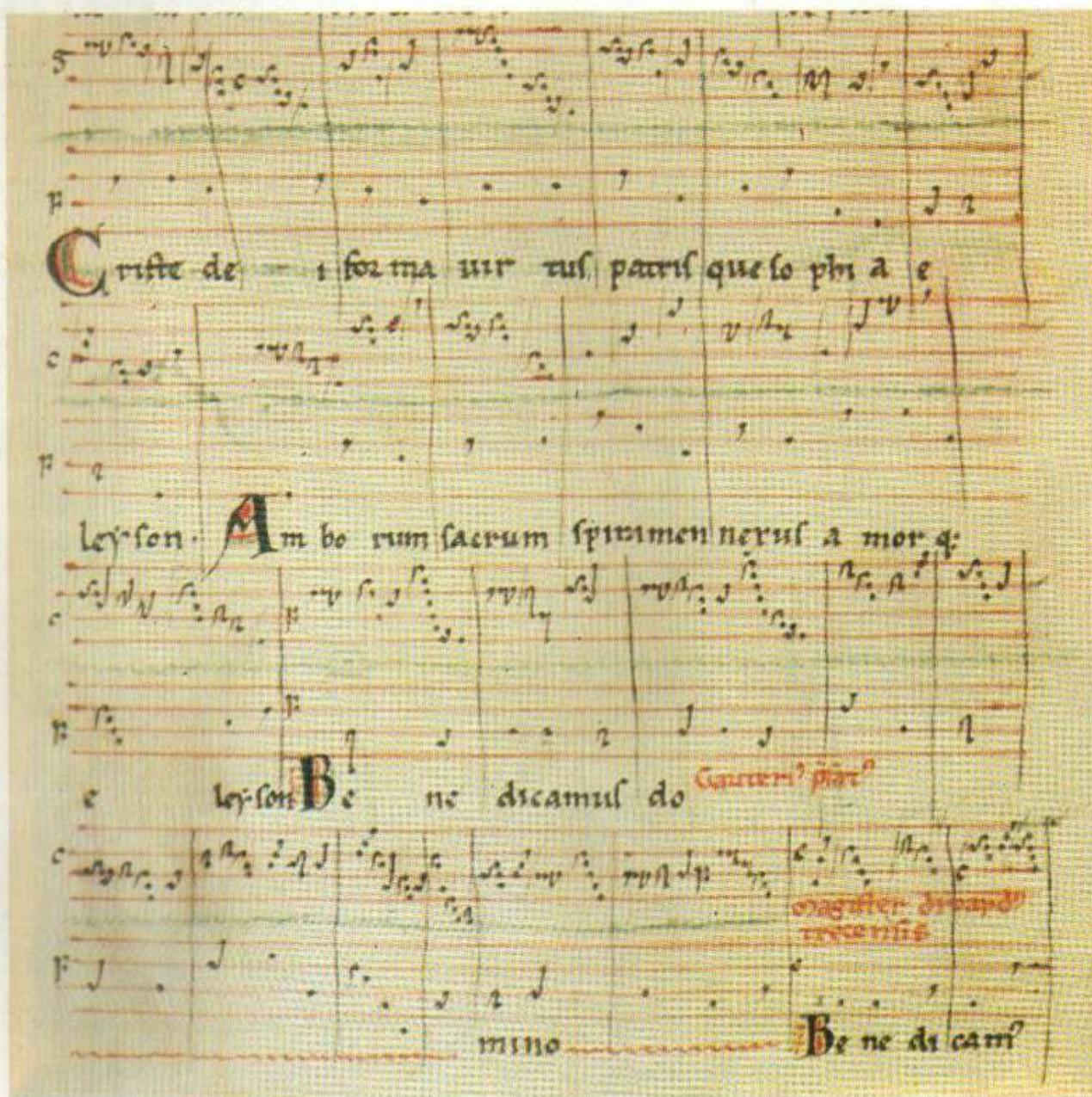


FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS



Entretenir une flûte * Claire Soubeyran
Clavecin * Laurent Soumagnac
Antoine Geoffroy-Dechaume
La flûte de Saint-Denis

Revue éditée par le Groupe Musical A F F B

ÉDITORIAL

Numéro vingt... cinq années d'existence dans un contexte économique et médiatique très difficile pour la presse écrite : coût de l'impression, baisse des supports publicitaires, engouement pour l'audiovisuel... Ces dernières années nombre de nos confrères ont disparu ou limité leurs parutions, certains devant exister et de nous développer, prenant ainsi une place de plus en plus grande dans la presse spécialisée. Eclectique sans dispersion, grand public sans concession sur la qualité, professionnelle sans esprit de corporatisme : telle est notre revue, c'est sur ces axes que repose notre philosophie.

Nous avons toujours recherché une parfaite adéquation entre l'évolution du Magazine et les structures qui la soutiennent. La revue Flûte à bec était l'émanation de l'A.F.F.B.. Devenue Flûte à bec & Instruments anciens, elle devait logiquement avoir un nouveau partenaire pour les autres instruments anciens. Ce partenaire, c'est la Société pour le Développement des Instruments Anciens (S.D.I.A.) très récemment créée. En une étroite collaboration des personnes et des structures, ces deux partenaires associés au Magazine constituent le "Groupe Musical A.F.F.B.". Nous sommes en fait parvenus à harmoniser les différentes activités générées par l'A.F.F.B., ce numéro vingt en est le premier reflet. Gageons que dans les années à venir le Magazine deviendra le N° 1 dans son domaine, en restant pour ses lecteurs le meilleur passeport pour la musique ancienne.

Alain KERUZORÉ

FLÛTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

Magazine du Groupe Musical AFFB

Groupe Musical AFFB : c/o LMP
68 bis rue Réaumur, 75003 Paris
Tél.: (1) 42 72 09 92

Toute correspondance concernant les listes et articles contenus dans la revue doit être adressée à la rédaction avec mention de la rubrique concernée.

Directeur de la publication :
Alain KERUZORÉ.

Rédacteur en chef :
Jean-Joël DUHOT.

Rédacteur en chef adjoint :
Olivier de GOER.

Comité de rédaction :
Claude Letteron - Michelle Tellier, Françoise Charbonnier
(concerts) - Yves Cesco (régions) - Valérie Mercan (stages).

Revue trimestrielle :
Mars, juin, septembre, décembre.

Vente au numéro : 32 F.

Vente à l'étranger : 37 F.

Abonnement 4 numéros :

France : 125 F - Étranger : 145 F.

Sur demande accompagnée d'un chèque à l'ordre de :
AFFB "Flûte à Bec et Instruments Anciens" adressée à :
AFFB/CNTA 17 rue des Écoles, 35400 SAINT MALO.

Régie publicitaire :

Marie-Luce DJIANN - Tél.: (1) 43 24 22 32.

Courrier : Groupe Musical AFFB, régie publicitaire
68 bis rue Réaumur, 75003 Paris.

Composition :

Studio BAUDEL

183 bis rue du faubourg Poissonnière, 75009 Paris.
Tél.: (1) 42 85 33 22.

Impression :

L.M. GRAPHIE

189 rue d'Aubervilliers, 75018 Paris.

Tél.: (1) 42 05 75 23.

©1986 : AFFB

Dépôt légal : 4ème trimestre 1986

ISSN 0752 - 9916

La rédaction n'est pas responsable des textes, dessins et photographies publiées, qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Les documents ne sont pas rendus (sauf stipulation contraire) et leur envoi implique l'accord de leurs auteurs pour leur publication. En tout état de cause, le comité de rédaction décide ou non de la publication des articles qui lui sont envoyés.

SOMMAIRE

	Pages
Entretien une flûte Jean-Joël Duhot a rencontré Claire Soubeyran	3
Laurent Soumagnac et l'atelier du clavecin Entretien avec Jean-Joël Duhot	9
Antoine Geoffroy-Dechaume Entretien avec Jacqueline Ritchie	13
L'orgue de Lanvellec	15
Première lecture Anne-Marie Deschamps, rubrique proposée par Olivier de Goër	16
Ad Superni Regi Decus, conduit à 2 voix du XIIème siècle, proposé par Anne-Marie Deschamps	19
La flûte en os de Saint-Denis par Catherine Homo-Lechner, Ghislaine Gérard et Nicole Meyer	23
Ça y est, je me suis payé une belle flûte (3) par Etienne Akar	25
L'amateur de flûte à bec par Claude Letteron	27
Infos - Régions	28
Der getreue Musikmeister de G.P. Telemann	30
Nouvelles partitions par Claude Letteron	32
Stages - Conférences	37
Concerts	38
Petites annonces	39

Couverture : Codex Calixtinus (XIIème siècle) Folio 185 v.
- Cliché Anne-Marie Deschamps -

ENTREtenir UNE FLûTE

Jean-Joël Duhot a rencontré

Claire Soubeyran

J.-J.D. : Tous les flûtistes ont ou souhaiteraient posséder de beaux instruments de bois, mais, comme vous nous le disiez dans le n° 18 de cette revue, le bois est un matériau fragile qui en l'occurrence est soumis à des contraintes très particulières. Il ne suffit donc pas d'avoir une bonne flûte, il faut aussi savoir comment l'entretenir pour qu'elle garde ses qualités.

C.S. : Le principal ennemi, c'est l'humidité du souffle. L'air chaud et humide du souffle produit de la condensation sur la paroi interne de la flûte. Ainsi humidifié, l'intérieur de l'instrument se dilate et, de ce fait, exerce une pression sur les couches extérieures de la flûte qui sont restées sèches. Si cette pression est trop forte, c'est la fente. Les tensions créées sont d'autant plus fortes que le changement d'humidité est important et rapide.

J.-J.D. : C'est donc une question d'humidité et non de température.

C.S. : Oui, parce que le bois se dilate à l'humidité alors que sa dilatation à la chaleur est négligeable. Mais pratiquement la température joue en ce sens qu'elle influe sur l'humidité de l'air ambiant et qu'elle détermine le point de condensation de la vapeur d'eau. Par exemple si la flûte est froide, l'humidité du souffle se condensera à l'intérieur de la même manière que notre haleine se condense lorsque nous soufflons sur une vitre froide. On peut essayer d'éviter la condensation en atténuant la différence de température entre la flûte et l'haleine du joueur. On chauffe l'instrument avant de jouer en portant la flûte sur soi, en soufflant dessus, en la chauffant dans les mains. Il faut aussi éviter qu'elle ne se refroidisse trop vite après.

J.-J.D. : Y a-t-il des moyens de limiter l'action de l'humidité ?

C.S. : D'abord on peut rendre plus imperméables les parois de la flûte contre les échanges d'humidité, en vernissant ou en huilant le bois. Ensuite on veille à ce que l'humidification et le séchage de l'instrument soient les plus progressifs possibles, c'est le but du rodage.

J.-J.D. : L'huile a de nombreux partisans et même quelques maniaques. Deux questions se posent. D'abord, avec quelle fréquence procéder ? Ensuite, faut-il utiliser l'huile de lin ou l'huile d'amandes douces ?

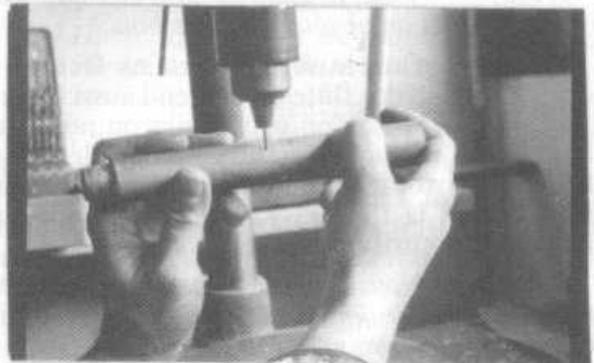
C.S. : Tout d'abord on doit attendre pour huiler que la flûte soit sèche, sinon l'humidité reste emprisonnée dans l'instrument parce que l'huile l'empêche de s'évaporer, et le bois risque de pourrir. Il faut donc laisser la flûte sécher pendant au moins 24 heures. On met l'huile avec un chiffon et on laisse la flûte s'en imprégner pendant quelques heures avant de jouer. Ensuite la fréquence et la façon de procéder dépendent de l'huile. L'huile de lin laisse un dépôt, c'est un peu comme un vernis ; elle constitue une couche de protection. Cela préserve la flûte et permet un huilage moins fréquent. Mais si on en met trop, les couches s'accumulent et rétrécissent la perce et les trous.

J.-J.D. : Ce rétrécissement est-il sensible ?

C.S. : Absolument. On voit des épaisseurs de couches d'huile qui rendent les flûtes complètement fausses. Si on utilise l'huile de lin, il est indispensable de bien réessuyer l'intérieur de la flûte et des trous avec un chiffon non pelucheux, pour éviter le dépôt. En outre, pour les flûtes à bec, il ne faut jamais laisser l'huile de lin aller jusqu'au bouchon. Sinon, elle passe par capillarité entre le bouchon et la flûte, et elle colle le bouchon. Il est à peu près impossible d'enlever un bouchon collé par l'huile de lin. Mais il ne suffit pas d'arrêter d'huiler à une certaine distance du bouchon, il faut ensuite poser la flûte verticalement car si on la laisse à plat, l'huile peut couler jusqu'au bouchon. Si l'instrument a des joints en liège, il ne faut pas les huiler pour éviter qu'ils ne collent. On y met de la graisse blanche ou de la vaseline.

J.-J.D. : C'est donc une opération assez longue qui ne peut pas être répétée trop souvent.

C.S. : Pendant la période de rodage, il faut huiler toutes les semaines. Ensuite, une fois toutes les deux semaines, ou tous les mois. Et évidemment après chaque interruption prolongée.



Chevillage d'une fente sur un corps de flûte à bec

J.-J.D. : L'huile d'amandes douces n'exige pas tant de précautions.

C.S. : Non, mais elle n'offre pas la même protection. Il faut toujours, bien sûr, que l'instrument soit sec quand on l'huile. Mais on n'est pas obligé de l'essuyer.

J.-J.D. : L'huile d'amandes douces exerce donc une protection plus ponctuelle. Mais peut-on éventuellement passer d'une huile à l'autre sur un même instrument ?

C.S. : Ça ne pose pas de problème.

J.-J.D. : Est-il bon d'huiler aussi l'extérieur de la flûte ?

C.S. : Oui, ça ne peut pas faire de mal, et puis ça fait briller l'instrument !

J.-J.D. : Faut-il huiler le biseau d'une flûte à bec ?

C.S. : Oui, le biseau est une fine lame de bois assez susceptible à se déformer, il est donc bon qu'il soit protégé de l'humidité.

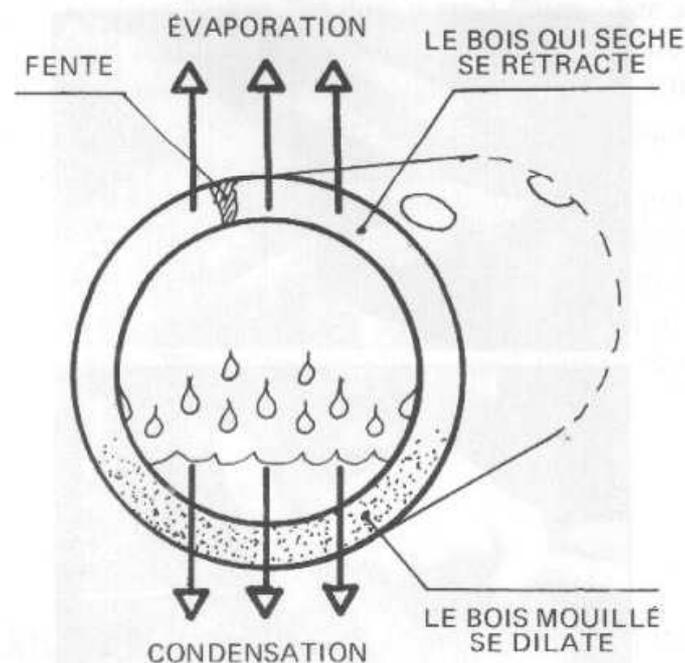
J.-J.D. : Peut-on employer d'autres huiles que celles-là ?

C.S. : Oui, mais il faut éviter les huiles qui rancissent et celles dont sont friands des animaux domestiques ou des rongeurs. On m'a déjà apporté des flûtes qui avaient été grignotées par des chiens ou par des rats.

J.-J.D. : Y a-t-il d'autres moyens que l'huile d'empêcher l'eau de pénétrer dans le bois ?

C.S. : Oui, le vernis. Certains facteurs vernissent l'intérieur des flûtes. Cela rend aussi la sonorité plus brillante, ce qu'on peut aimer ou non. Mais il faut qu'il n'y ait aucune craquelure dans le vernis et qu'il tienne partout, sinon l'humidité pénètre par là, se répand dans la flûte et y reste emprisonnée, avec les risques de pourriture que cela comporte.

J.-J.D. : Nous venons de parler des précautions à prendre avant de jouer ; il faut aussi en prendre après, notamment essuyer la flûte.



Tensions créées dans le bois lorsque la flûte est posée à plat après avoir été jouée.

C.S. : Les fentes se produisent souvent juste après qu'on a fini de jouer. On pose la flûte à plat dans un endroit sec, et elle se fend. Il faut démonter la flûte pour faire sécher les joints, et poser les parties verticalement pour que l'humidité soit également répartie sur tout le tour de la flûte. Sinon l'humidité descend pendant que le dessus de la flûte commence à sécher et c'est cette différence qui la fend.

J.-J.D. : Il faut aussi veiller à ce que la pièce dans laquelle on joue soit suffisamment humide.

C.S. : C'est particulièrement vrai en hiver. L'air est généralement plus sec et dans les maisons le chauffage le dessèche encore. On peut par exemple l'humidifier en mettant de l'eau sur les radiateurs.

J.-J.D. : Quelles sont les conditions idéales pour fendre une flûte ?

C.S. : La poser à plat sur une table en marbre dans un endroit froid et sec, juste après avoir joué.

J.-J.D. : Combien de temps faut-il laisser sécher une flûte ?

C.S. : Tout dépend des bois. Il faut faire sécher le plus possible les instruments en bois tendre, comme l'érable. Ce sont des bois qui absorbent beaucoup d'humidité, et qui craignent plus les moisissures que les fentes. Inversement l'ébène et le palissandre sont plus sujets à se fendre, il faut donc en ralentir le séchage. Après avoir joué avec une flûte en ébène, il vaut mieux l'essuyer et la remettre dans sa boîte pour qu'elle ne sèche pas trop rapidement.

J.-J.D. : On ne risque pas de moisissure ?

C.S. : Non, l'ébène, comme tous les bois exotiques, ne moisit pas. Les bois européens, l'érable et à un moindre degré le buis peuvent moisir. Il faut donc les laisser dans un lieu aéré. On n'arrivera pas à faire sécher une flûte en érable ou en buis dans un placard fermé ou, l'hiver, devant une fenêtre à cause de la condensation.

J.-J.D. : La durée de jeu a-t-elle une incidence sur la flûte ?

C.S. : On doit évidemment faire attention pendant la période de rodage, et roder de nouveau un instrument qui n'a pas été joué pendant longtemps. Il est souhaitable qu'une flûte soit jouée régulièrement : si on joue quatre heures d'affilée un instrument qui n'a pas été utilisé pendant trois mois, il va bouger. Si on joue régulièrement, que ce soit deux heures ou cinq minutes par jour, la flûte reste stable. Evidemment, si on joue vraiment beaucoup, il vaut mieux avoir deux instruments pour leur laisser le temps de sécher.

J.-J.D. : En dehors de la préparation de l'essuyage et du séchage, il y a des précautions élémentaires à prendre. Quels sont les endroits où il ne faut jamais mettre une flûte ?

C.S. : Sur un radiateur ou en plein soleil, sur la plage arrière d'une voiture. Qu'elles soient ou non dans leur boîte, les flûtes ne survivent pas à une heure en plein soleil sur la plage arrière d'une voiture. Et le propriétaire est tout surpris de retrouver sa flûte éclatée ou nageant dans sa paraffine*. Il y a aussi le coup du canapé.

J.-J.D. : Je croyais que c'était un cas de figure

* Certaines flûtes à bec sont en bois imprégné de paraffine.

inspiré d'un auteur ancien qui conseillait de mettre les luths dans des lits pour les protéger des rigueurs de l'hiver.

C.S. : J'ai rarement vu des gens mettre leur flûte dans leur lit. Mais on pose la flûte sur le canapé, on l'oublie et on s'assied dessus. C'est même arrivé à des gens très bien.

J.-J.D. : *Y a-t-il d'autres choses à ne faire sous aucun prétexte, même si ça peut arriver à ces gens très bien ?*

C.S. : Oui, bien sûr. Par exemple prendre une flûte par la tête et la secouer d'un mouvement de bras large et décidé. Il ne reste plus qu'à ramasser et à recoller les morceaux.

J.-J.D. : *Une flûte qui tombe dans des conditions plus normales ne se casse généralement pas, à moins que le sol ne soit très dur.*

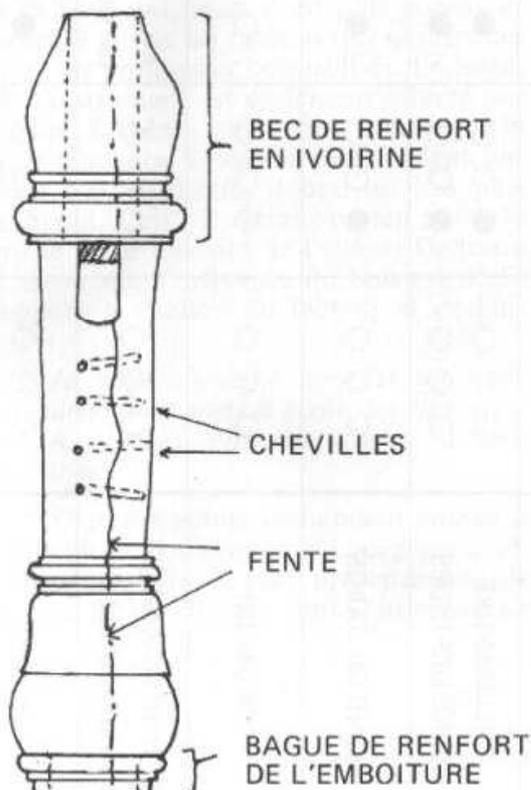
C.S. : Non, effectivement, mais de toute façon les cassures dues à des chutes sont plus faciles à réparer que les fentes dues aux tensions à l'intérieur du bois.

J.-J.D. : *Même une flûte cassée en plusieurs morceaux peut être réparée ?*

C.S. : Oui, et elle conservera ses qualités si on a pu rétablir les dimensions de la perce. Tout est récupérable, c'est simplement une question de prix.

J.-J.D. : *Comment répare-t-on les fentes ?*

C.S. : Tout dépend si la fente va avoir à supporter de la tension ou non. Des fentes qui sont situées au niveau des emboîtures ou qui sont près de l'embouchure ou du bec doivent être renforcées car un simple collage ne résisterait pas à la remise en jeu. Dans le cas des emboîtures, on sertit avec des bagues extérieures en ivoirine ou on remplace les bagues cassées. Sur le corps de l'instrument on fera une espèce de «couture» en travers de la fente à l'aide de



Réparation de fentes sur la tête d'une flûte à bec

minuscules chevilles qui la maintiennent fermée. Pour des fentes «bénignes» un simple collage peut suffire.

J.-J.D. : *Le flûtiste peut-il faire ça lui-même ?*

C.S. : Oui, le flûtiste peut se dépanner en utilisant une colle de type cyanolite qui pénètre par capillarité dans la fente, et nettoyer les bavures à l'acétone. Il faut quand même faire très attention à ce que ça ne colle pas dans la perce et ne jamais se risquer près de la zone fatidique «bec-biseau». Pour les fentes qui nécessitent un renfort (sur la tête par exemple), le flûtiste peut très bien faire une ligature extérieure avec du fil de nylon (voir l'article de Ph. Bolton sur les ligatures élégantes). Il y a des chances pour que ça permette de continuer à jouer, et c'est inoffensif, contrairement à ces abominables serre-joints de tuyaux d'arrosage qui impriment leurs marques dans le bois.

J.-J.D. : *Si les fentes et les cassures sont réparables, qu'en est-il des moisissures ?*

C.S. : Ce n'est pas très grave, une flûte peut très bien sonner malgré des moisissures. Il en faut vraiment beaucoup pour que les qualités acoustiques de l'instrument soient atteintes. Mais ça fait des taches noires et ce n'est pas très beau. C'est surtout la tête, et en particulier le porte-vent sur une flûte à bec, qui risquent les moisissures. Je mets de la créosote pour les éliminer, mais c'est un produit qui présente l'inconvénient de sentir mauvais. Je conseille surtout d'aérer la flûte et de la laisser sécher à l'air libre, les taches restent mais elles ne s'étendent pas.

J.-J.D. : *Quels sont les problèmes spécifiques que pose l'entretien d'une flûte à bec.*

C.S. : Evidemment, ce qui concerne le bec. Il y a un accident très fréquent : pour déboucher le porte-vent, on souffle en mettant le doigt sur le biseau. C'est une chose à ne jamais faire. A la longue ça enfonce le biseau, qui est très fragile, et c'est irréparable ; la tête est perdue. IL faut mettre le doigt en travers de la fenêtre sans toucher au biseau.

Il ne faut pas mettre de corps gras dans le porte-vent : ça empêche la condensation de s'écouler.

Si une saleté obstrue le canal, on la fait sortir avec une languette de carton bristol. Mais attention à ne pas trop s'amuser à nettoyer ainsi le canal : on finirait par l'éroder et par abîmer les chanfreins.

Enfin, je pense qu'il est préférable que le flûtiste ne touche pas à son bouchon, c'est une opération assez délicate et on n'est pas sûr de le remettre exactement à sa place. Il y a même des flûtes qui sonnent bien avec un bouchon un peu de travers, et si on le remet droit elles perdent une partie de leurs qualités.

J.-J.D. : *Nous venons de parler des accidents qui peuvent survenir à une flûte et des moyens de les éviter ou, sinon, de réparer les dégâts. Mais il y a aussi le vieillissement.*

C.S. : Oui, bien sûr, mais on se fait souvent une idée fautive du vieillissement. Le bois d'une flûte n'est pas moins bon au bout de 10 ans. Contrairement à ce qui se dit parfois, les instruments à vent en bois ne se «vident» pas. Le bois garde toutes ses qualités, la preuve en est que les flûtes anciennes peuvent avoir une très belle sonorité. Mais le bois se déforme, et c'est là tout le problème. La perce s'ovalise, se rétrécit.

J.-J.D. : *C'est donc la vraie cause «naturelle» de dégradation des instruments.*

RISQUE CARACTERE BOIS	RISQUE DE MOISSURE	POROSITE (besoin d'huile)	RISQUE DE FENTE	RISQUE DE DEFORMATION LONGITUDINALE OVALISATION	RISQUE DE RETRECISSEMENT DE LA PERCE INTERIEURE	ALTERATION DU POLI DE SURFACE	DIVERS
ERABLE	● ● ●	● ● ●	○ ○ ○	○ ○ ○	● ○	● ● ○	le biseau peut se déformer
CITRONNIER BUIX BRESIL	● ● ○	● ● ○	○ ○ ○	○ ○ ○	● ○ ○	● ○ ○	le biseau peut se déformer légèrement
FRUITIERS PRUNIERS	● ○ ○	● ○ ○	● ○ ○	○ ○ ○	● ○ ○	○ ○ ○	
BUIX EUROPE TURQUIE	● ○ ○	● ○ ○	sec ○ ○ ○ pas sec ● ○ ○	sec ● ○ ○ pas sec ● ● ●	● ○ ○	○ ○ ○	les réactions dépendent énormément de la qualité du bois et de son séchage
BUBENGA	● ○ ○	● ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	● ○	la surface du porte-vent peut perdre son poli
PALISSANDRE EBENE DES INDES	○ ○ ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ● ○ ○	● ○ ○ ● ○ ○	○ ○ ○ ○ ○ ○	○ ○ ○ ○ ○ ○	○ ○ ○ ○ ○ ○	
EBENE DU GABON	○ ○ ○	● ○ ○	● ●	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	
COCOBOLO	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	● ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	peut provoquer des allergies
EBENE DU MOZAMBIQUE GRENADILLE *	○ ○ ○	○ ○ ○	sec ● ○ ○ pas sec ● ● ○	○ ○ ○	○ ○ ○	○ ○ ○	risque de fente réduit avec un bon séchage
IVOIRE	○ ○ ○	○ ○ ○	● ○ ○	● ●	● ○ ○	○ ○ ○	

○ ○ ○ peu
● ● beaucoup

* ces deux bois ont des propriétés très voisines

C.S. : Oui. Mais ces déformations ne sont pas toutes catastrophiques. Très souvent les déformations se produisent de façon homogène sur toute la longueur de la perce, les rapports restent les mêmes, ce n'est donc pas grave.

J.-J.D. : *Les flûtes-bananes peuvent très bien fonctionner.*

C.S. : Oui car cela ne change pas forcément les rapports des volumes intérieurs.

J.-J.D. : *On peut toujours élargir la perce en repassant les alésoirs.*

C.S. : Ce n'est pas si simple. On peut repasser les alésoirs dans la tête ou aux tenons, mais non sur toute la perce : en cas d'ovalisation ou de déformation longitudinale, cela agrandirait certains endroits plus que d'autres. Il y a donc une limite dans les possibilités de remise d'un instrument à sa perce originale.

J.-J.D. : *Que faire pour éviter ces effets du vieillissement ?*

C.S. Prendre les précautions que j'indiquais tout à l'heure. Un usage irrégulier est très néfaste. Il arrive que des flûtistes se plaignent qu'on leur ait abimé une flûte qu'ils avaient prêtée. Ils incriminent à tort la manière de jouer ou de souffler. En réalité, si vous prêtez pour un concert une flûte que vous utilisez peu, du jour au lendemain elle va peut-être fonctionner 4 ou 5 heures d'affilée tout en changeant de conditions d'hygrométrie. C'est ce brusque changement de régime qui risque de faire bouger l'instrument.

J.-J.D. : *Les bois n'ont pas tous les mêmes réactions.*

C.S. : Chaque bois a ses propriétés. L'ébène est le plus stable, ce qui explique qu'il se soit imposé pour les hautbois et les clarinettes. Mais il présente deux inconvénients : il est lourd et, s'il est mal séché, il risque de se fendre. Le buis est léger et, s'il est sec, il ne se fend pas, mais il est plus poreux et peut se déformer. J'ai fait un tableau qui montre ces différences entre les principaux bois utilisés. Le caractère sonore de l'instrument est également affecté par la nature du bois. L'ébène, qui donne à la perce le meilleur poli, a tendance à sonner plus brillant par rapport au buis qui, peut-être, donne un son plus doux et plus chaud. Cela dit, verni ou bien huilé, le buis se rapproche de la sonorité de l'ébène. De toute façon il faut savoir que l'influence du bois est négligeable par rapport à l'action du facteur et de l'interprète.

J.-J.D. : *Je voudrais enfin aborder un sujet qui vous tient particulièrement à cœur, les ligatures. Vos dernières recherches ont-elles abouti à une conclusion définitive ?*

C.S. : Certains points demandent encore à être affinés mais on peut d'ores et déjà dégager quelques règles. Tout d'abord il faut proscrire les fils très torsadés parce qu'ils « tirent » dans la longueur en

atmosphère humide. Il faut aussi choisir des matériaux qui se dilatent avec peu de force lorsqu'ils absorbent de l'humidité ? On préférera ainsi la soie ou le liège au coton ou au lin. D'autre part la pression exercée sur le tenon étant proportionnelle au nombre de tours de fil, on choisira le fil le plus épais pour faire le moins de tours possible.

J.-J.D. : *En bref, il vaut donc mieux employer un gros fil de soie peu tordu qu'un tout petit fil de coton très torsadé.*

C.S. : Oui, et il faut aussi éviter que l'eau ne pénètre dans le matériau du joint et ne le fasse gonfler entre la mortaise et le tenon. Pour cela on peut l'enduire de vaseline ou de graisse. Le ruban de téflon est efficace, mais il faut que le joint soit très sec quand on l'applique, sinon le bois pourrit en dessous.

J.-J.D. : *Et le liège ?*

C.S. : C'est peut-être finalement ce qu'il y a de mieux. Il exerce très peu de pression et donc a peu d'influence sur la perce. De ce fait c'est probablement le meilleur joint pour restaurer une flûte ancienne.

J.-J.D. : *Et si on a la chance d'avoir entre les mains un instrument ancien (flûte, clarinette, hautbois), que faut-il faire ou ne pas faire ?*

C.S. : Tout d'abord résister à la tentation de le jouer plus de 5 minutes, même s'il sonne magnifiquement. Toutes les précautions que nous avons décrites plus haut doivent être encore beaucoup plus scrupuleusement respectées.

Si l'instrument fonctionne, s'assurer d'abord qu'il n'a pas de fente, et l'huiler abondamment avec de l'huile d'amandes douces jusqu'à ce que le bois cesse d'absorber (il faut éviter de mettre de l'huile dans les fentes parce que ça compromet un collage futur).

Si les joints ou la cléterie ne se démontent pas, ne pas forcer. Les trois quarts du travail du restaurateur sont occasionnés par les tentatives malheureuses du flûtiste bricoleur.

Ne pas ajuster les joints avec du papier ou du fil mal fixé sur le tenon : il arrive souvent que ces joints flotants se ramassent sur eux-mêmes au moment où on tire sur le tenon et forment un joint expansible inarrachable.

J.-J.D. : *Quelles sont les opérations que l'amateur peut faire lui-même ?*

C.S. : Tout ce qui est réversible, comme de changer les tampons, quand la cléterie se démonte facilement, ou de refaire les joints de fil en respectant les conseils donnés plus haut, sans oublier de coller la première spire de fil sur le bois du tenon avec de la poix et de graisser les autres couches. Il faut veiller à ce que les joints ne forcent pas sur les mortaises et ne pas oublier de débobiner un peu de fil en cours de jeu sur les tenons proches de l'embouchure. Et s'il y a des fentes sur les mortaises d'emboîtures, il faut surtout les renforcer avec une ligature extérieure avant de remonter l'instrument.

Laurent SOUMAGNAC

et l'Atelier du Clavecin

Entretien avec Jean-Joël DUHOT



L'autoroute file vers Cergy Pontoise, puis se transforme en nationale, ne pas rater l'embranchement sur la droite, une petite route du Vexin, là où la Picardie se termine avant de faire place à la Normandie, à moins d'une heure de Paris. On n'entre pas tout à fait dans Chaumont, une grande propriété sur la gauche, heureusement Laurent Soumagnac est sur le pas de sa porte, sinon j'aurais continué. Je laisse ma voiture dans le parc, immense, et me voici à l'Atelier du Clavecin. Ce n'est pas le président de la toute récente Société pour le Développement des Instruments Anciens (S.D.I.A.) que je viens voir, mais le facteur, avec qui nous avons décidé de faire cet article depuis plusieurs mois.

J.J.D. : Votre atelier est au calme, dans un endroit agréable, mais ne regrettez-vous pas le temps où vous étiez à Paris ?

L.S. : Je suis beaucoup plus tranquille ici pour travailler, les clients viennent me voir s'ils sont vraiment intéressés, on ne me dérange pas par simple curiosité. Et puis on me connaît par les salons et par les instruments que j'ai vendus, prêtés ou loués pour des stages ou des concerts. Il y a toute une publicité qui se fait d'elle-même : les gens m'achètent un clavecin, ils en parlent, ils le font entendre, et cela m'amène de nouveaux clients. De plus nos instruments sont exposés à la Librairie Musicale de Paris.

J.J.D. : L'Atelier du Clavecin est quelque chose de très particulier dans le monde de la facture puisque vous vendez aussi bien vos propres instruments que ceux de Gerrit Klop.

L.S. : Oui, je suis associé à G. Klop. Il m'a confié la vente de ses instruments pour la France, et j'en vends aussi dans d'autres pays d'Europe. Mais je ne suis pas seulement un vendeur, je le répète, nous sommes associés. Les instruments sont réglés ici et je transmets à G. Klop les désirs particuliers des clients.

J.J.D. : Participez-vous aussi à la conception des instruments Klop que vous vendez ?

L.S. : Non, ils sont très bons, et je n'aurais rien à y modifier. Mon association avec G. Klop est

d'abord l'effet d'une totale identité de goût : nous aimons le clavecin exactement de la même façon. S'il fait un instrument excellent, je le trouve aussi excellent ; nous avons toujours le même avis.

J.J.D. : Mais n'est-ce pas difficile de vendre les clavecins des autres alors qu'on en fait aussi soi-même ?

L.S. : J'aime le clavecin. Ce qui compte pour moi c'est d'être dans le clavecin, et j'aime vendre de bons clavecins. Qu'ils soient faits par moi ou par d'autres est secondaire, l'essentiel est qu'ils soient bons. Il y a des clavecins d'autres facteurs qui me plaisent beaucoup et que j'aurais vraiment du plaisir à vendre. Je suis d'ailleurs sûr que je les vendrais bien : on vend bien ce qu'on aime.

J.J.D. : N'avez-vous pas l'impression de faire de la concurrence à votre propre facture ?

L.S. : Quand je vends un clavecin, je fais totalement abstraction de ce point de vue, j'essaie simplement de proposer au client ce qui convient le mieux à ses besoins en fonction de ses possibilités financières. C'est exactement la même chose pour moi de vendre un instrument Klop ou un instrument Soumagnac, c'est de la même façon un instrument de l'Atelier du Clavecin. Chacun a ses spécialités, on réussit particulièrement bien un modèle, et on est moins bon dans un autre. Je fais deux modèles qui me conviennent : l'épinette française et le clavecin d'après Colesse. Il ne me viendrait pas à l'idée de construire un Dulcken alors que ceux de G. Klop me satisfont entièrement. Il faut laisser à chaque facteur ses spécialités : on sent plus ou moins bien un modèle. Il est ridicule de vouloir faire un modèle qu'on ne sent pas ; par exemple, je ne ferai jamais d'italien pour cette raison, mais d'autres en font d'excellents, que j'aurais du plaisir à vendre.

J.J.D. : Finalement il n'y a donc pas véritablement concurrence.

L.S. : Non, il m'est même arrivé d'envoyer un client voir ce que proposait un autre atelier. Evidemment je pourrais m'amuser à prendre la liste d'un confrère et à proposer des instruments équivalents pour 2.000 F de moins. Ce serait absurde. On ne fait pas un instrument pour dire le faire.

J.J.D. : Qu'est-ce que «sentir» un instrument ?

L.S. : C'est très difficile à expliquer. Il y a une harmonie, une affinité. Déjà en voyant le plan on devine l'instrument, on entend comment il va sonner.

J.J.D. : Que voyez-vous dans un plan de clavecin ?

L.S. : Je le vois en relief, dans ses trois dimensions. C'est d'abord la longueur des cordes que je regarde, et les points de balancier, pour l'équilibre du clavier.

J.J.D. : Je suppose que, comme la plupart des facteurs actuels, ni vous ni Klop ne faites de copies exactes.

L.S. : Non, bien sûr. Pour mon Colesse, j'ai pris les mesures de celui du Musée du Conservatoire de Paris, et je vais d'ailleurs y retourner pour faire quelques vérifications. Mais il faut savoir faire la part de ce qui est important et de ce qui l'est pas. On arrive parfois à simplifier certains détails de facture tout en gardant ou même en améliorant la qualité ou la solidité. La facture moderne fait ses propres découvertes. Mais on ne peut pas à priori savoir quelle sera l'incidence des modifications dont on fait l'essai. On a parfois tendance à accorder trop d'importance à tel ou tel point. Par exemple l'idée de l'acoustique liée à l'amincissement de la table d'harmonie a beaucoup évolué ces dernières années.

J.J.D. : *La facture fait-elle beaucoup de progrès ?*



L.S. : Elle a fait d'énormes progrès en quinze ans. Maintenant on ne sait pas grand chose, mais au moins on le sait. Il y a dix ans on ne savait rien et on croyait tout savoir. Cela a aussi beaucoup changé l'état d'esprit de la profession. On maîtrise suffisamment la facture aujourd'hui pour ne pas avoir peur les uns des autres.

J.J.D. : *Je suppose que cela signifie qu'autrefois chacun était persuadé d'avoir fait la découverte capitale de la facture, et qu'il avait peur de se la faire voler par un confrère.*

L.S. : Comme nous savons que nous ne savons pas grand-chose, nous échangeons très volontiers nos expériences. Nous sommes à la fois plus modestes et plus sûrs de nous. Quand je déjeune avec un confrère, nous parlons toujours de notre travail et nous finissons inmanquablement par tracer des dessins sur la nappe.

J.J.D. : *Vous êtes donc en bonnes relations avec vos confrères.*

L.S. : Tout à fait, certains sont vraiment des amis ; il y en a évidemment d'autres que je connais malheureusement un peu moins. Mais la tendance générale de la profession est maintenant la confiance. Les ateliers accueillent presque toujours les confrères.

J.J.D. : *Vous n'êtes pas très nombreux. Il y a une génération de facteurs dont vous faites partie, et qui est dans le métier depuis une dizaine d'années, mais personne ne semble avoir percé depuis. Comment expliquez-vous cela ?*

L.S. : Je crois qu'il n'y a de place sur le marché que pour quatre facteurs en France. Il serait très hasardeux de se lancer maintenant.

J.J.D. : *Y a-t-il des jeunes qui désirent s'orienter vers la facture de clavecins ?*

L.S. : Oui, nous recevons des demandes de jeunes qui voudraient faire leur apprentissage ; mais nous ne pouvons pas les satisfaire. Je n'ai qu'un apprenti, et il a dû attendre longtemps avant d'être pris. Les ateliers n'embauchent que très peu, il n'y a pas de débouché dans la profession.

J.J.D. : *Il existe deux types de facteurs, les artisans traditionnels et ceux qui travaillent dans des ateliers avec des machines. Que pensez-vous de ces deux orientations ?*

L.S. : Je travaille avec un seul apprenti, mais G. Klop a 8 ouvriers. Je crois que c'est un bon nombre. Il ne faut pas avoir plus de 15 ouvriers. C'est un maximum au delà duquel on ne maîtrise plus sa facture. La construction d'un instrument n'est pas une somme d'opérations impersonnelles, elle doit se faire dans une entière unité d'équipe. Celui qui a conçu le clavecin doit insuffler à chacun l'esprit de son travail de manière qu'aucune étape n'échappe à sa conception.

J.J.D. : *C'est donc bien l'instrument qu'il a « senti » qui sort de son atelier.*

L.S. : Exactement. C'est aussi la seule façon d'assurer la régularité de la production. Certains ont essayé de produire des clavecins en grande série, comme les pianos, les instruments réalisés ont été très inégaux.

J.J.D. : *Chacun de vos modèles n'est quand même pas toujours exactement identique, même en faisant la part de l'harmonisation.*

L.S. : Bien sûr. Mais la variation ne dépasse pas 5 % dans chaque sens, ce qui fait 10 %. Il ne faut pas non plus renier un coup d'outil un peu différent. Certains instruments sont trop parfaits.

J.J.D. : *On reproche parfois à des clavecins d'être ennuyeux à force de perfection. Il semble qu'un clavecin ne doive pas être trop homogène pour garder une véritable personnalité.*

L.S. : Oui, mais ces clavecins trop parfaits ont fait progresser la facture parce qu'ils constituaient pour nous un défi, une norme de qualité, même si nous ne pouvions pas nous satisfaire de cette trop grande homogénéité.

J.J.D. : *Vous pensiez qu'il fallait d'abord être capable de faire des instruments d'une qualité équivalente mais leur ajouter autre chose.*

L.S. : La norme du clavecin a longtemps été assez basse, c'était un instrument qui ne tenait pas l'accord et qui avait toujours besoin d'une révision. Il faut bien reconnaître qu'on s'est souvent contenté de peu et que les facteurs n'ont pas toujours cherché ou réussi à faire des instruments meilleurs que des kits plus ou moins bien montés. Le clavecin avait mauvaise réputation, on pouvait dire que ce n'était pas un instrument très sûr. Les premiers à faire des clavecins sûrs ont imposé de nouvelles normes à la facture et changé l'image de l'instrument.

J.J.D. : *C'est un des effets et aussi des moteurs de ces progrès dont vous parliez tout à l'heure.*

L.S. : Oui, ces clavecins sont apparus vers 1970.

J.J.D. : Vous avez donc dû vous adapter à cette redoutable concurrence. Comment avez-vous réagi ?

L.S. : Je me suis beaucoup remis en question, j'ai fait des essais et des erreurs, et j'ai abandonné la fabrication des instruments qui ne me satisfaisaient pas vraiment, préférant vendre de bons clavecins faits par d'autres.

J.J.D. : Mais vous avez maintenant acquis une plus grande confiance en vous.

L.S. : Oui, et je resterai toujours facteur même si j'accorde de l'importance à la vente.

J.J.D. : A côté du facteur et du marchand, reste-t-il une place pour le restaurateur ?

L.S. : Oui, d'ailleurs vous pouvez voir ici un très joli petit piano forte fin XVIIIème que je viens de restaurer, il était en très mauvais état, on a dû refaire tout le clavier, dans des bois anciens et en remettant le placage d'origine, il était mangé par les vers.

J.J.D. : Est-ce très différent du clavecin ?

L.S. : Non, les principes sont les mêmes, mais je ne dépasse jamais la fin du XVIIIème siècle.

J.J.D. : Une restauration doit être très coûteuse.

L.S. : C'est un très gros travail, et on ne peut pas le faire payer son prix réel au client : ce serait beaucoup trop cher ; en fait, je divise le prix par deux. Mais je tiens quand même à faire une restauration par an pour garder un contact direct avec les instruments anciens.

J.J.D. : Venons-en à ce qui fait votre singularité dans le monde du clavecin. Vous nous avez expliqué la logique de la démarche qui vous a conduit à être à la fois facteur et marchand. Mais les facteurs vendent généralement leurs propres clavecins, ce qui fait d'eux des marchands. Avez-vous une conception particulière de la vente des clavecins ?

L.S. : Les facteurs sont souvent vendeurs malgré eux. Je le sais parce que c'était mon cas. J'appréhendais les contacts avec les clients, le facteur est souvent un solitaire qui aime vivre avec ses instruments et ne se sent pas fait pour la vente.

J.J.D. : Vous n'êtes donc pas marchand par nature.

L.S. : Non, mais un ami m'a initié aux techniques du marketing, je m'y suis mis et j'y ai pris goût. J'ai aussi appris à aimer la comptabilité. Et je crois que dans le domaine de la vente des clavecins je n'ai pas encore atteint mon plafond. C'est une activité qui me plaît et dans laquelle je n'ai pas honte d'être compétent. On me reproche parfois de traiter le clavecin comme un produit, mais c'en est un, et il y a des techniques de publicité et de vente qui sont les mêmes pour tous les produits.

J.J.D. : Combien vendez-vous actuellement d'instruments ?

L.S. : Une quinzaine par an.

J.J.D. : Avec les instruments Klop, vous présentez une gamme très étendue.

L.S. : Oui, puisque nous avons des épinettes, des clavecins à un et deux claviers, un piano forte et des orgues.

J.J.D. : Votre politique de vente ne risque-t-elle pas d'être freinée par une capacité de production insuffisante ? Vous n'êtes que deux ici et G. Klop n'a que 8 ouvriers.

L.S. : Nos délais sont très courts et nous avons toujours des instruments disponibles très vite. Cela tient à l'organisation du travail à l'atelier Klop. Tout est extrêmement rationalisé.

J.J.D. : A-t-il des machines différentes ?

L.S. : Non, ce sont les mêmes que dans les ateliers comparables. Mais tout est organisé avec beaucoup de précision et d'intelligence, il y a des coups de main très astucieux qui permettent de gagner beaucoup de temps. J'ai vu Madame Klop, qui participe au travail, corder une épinette en deux heures. Dans certains ateliers on met une journée pour cela. Enfin les Hollandais sont très travailleurs, ils font de longues journées. Tout cela explique que l'atelier ait une grande capacité de production. Mais sans interrompre les relations privilégiées que j'entretiens avec G. Klop, j'aimerais aussi, comme je vous le disais, vendre des instruments d'autres ateliers, à condition, évidemment, qu'ils me plaisent.

J.J.D. : Comment peut-on être marchand de clavecins ? C'est un instrument très coûteux. Le facteur qui vend directement un grand clavecin 100.000 F fait une marge bénéficiaire qui peut difficilement être réduite. Si on ajoute un marchand intermédiaire, avec les taxes ça monte à 140.000 F, ce qui constitue un prix assez dissuasif.

L.S. : Il est de toute façon hors de question d'adopter le même système de vente pour le clavecin que pour le piano, les prix seraient beaucoup trop élevés. On doit travailler avec des marges beaucoup plus faibles.



J.J.D. : Mais comment faites-vous pour proposer des instruments Klop au même prix que les instruments de facteurs français qui n'ont pourtant pas de grosses marges bénéficiaires ?

L.S. : En Hollande les instruments sont moins chers qu'en France. Je crois que c'est une question d'état d'esprit, on ne cherche pas à gagner autant qu'ici sur chaque instrument. En outre, comme je vous le disais, l'extrême rationalisation du travail chez

LA LETTRE DU MUSICIEN

votre second instrument

vous propose tous les 15 jours :

- des nouvelles et échos de la vie musicale et des musiciens, orchestres, conservatoires...
- les dernières nouveautés dans les instruments et partitions,
- des informations sur les problèmes juridiques et sociaux,
- l'annonce des concours, recrutements etc.

TARIF EXCEPTIONNEL
220F au lieu de 250F pour 18 numéros
Offre valable jusqu'au 5 Janvier 87

Abonnez-vous directement en envoyant votre chèque (adresse précise au dos) à LA LETTRE DU MUSICIEN
12, rue Jacob - 75006 Paris.

Klop permet de diminuer les coûts de production. De façon générale l'amélioration de la facture peut limiter les prix. Sur certains instruments, il arrive même que nos prix baissent légèrement.

J.J.D. : Peut-il y avoir de gros écarts de prix entre les ateliers ? Je ne parle évidemment pas des facteurs entièrement artisanaux qui produisent deux clavecins par an.

L.S. : Non. Les écarts ne devraient normalement pas dépasser 10 %. Sinon, c'est qu'il y a quelque chose. On peut toujours faire des clavecins moins chers, mais ça risque de ne pas être très sérieux. Nous avons tous des techniques et des équipements assez proches, nos marges bénéficiaires sont limitées. Il est logique que les prix soient voisins. Mais l'organisation du travail et la quantité produite jouent aussi leur rôle.

J.J.D. : Il reste donc une place bien étroite pour le marchand de clavecins.

L.S. : Si j'avais voulu gagner beaucoup d'argent, j'aurais choisi de vendre autre chose que des clavecins. Mais je crois qu'il est important qu'il y ait un marchand de clavecins qui soit aussi facteur. Le marchand possède ainsi la compétence du facteur et, s'il offre une gamme importante, il peut guider efficacement le client selon ses besoins, ses goûts et ses pos-

sibilités financières. Quand on veut acheter un piano, on va chez un marchand de pianos et on essaye différents modèles et différentes marques. Il n'existe rien de comparable pour le clavecin, c'est pourquoi je veux créer la fonction de marchand de clavecins.

J.J.D. : Outre la facture et la vente, la décoration des clavecins vous tient particulièrement à cœur.

L.S. : Oui. Un clavecin, c'est quelque chose de personnel, on en prend soin, on s'y attache, on y met beaucoup de soi, il entre dans le jardin secret de son propriétaire. Je n'aime pas les clavecins impersonnels comme des pianos, les « modèles de base ». Chaque clavecin doit être décoré différemment. J'insiste toujours pour qu'on ajoute quelque chose, ne serait-ce qu'une guirlande autour du sillet ou une coccinelle sur la table. Il m'arrive même de l'offrir. Il faut que chaque instrument soit différent, qu'il ait quelque chose qui l'attache de façon particulière à son propriétaire, qui ne soit fait que pour lui, le clavecin s'intègre à un intérieur; il ne s'y ajoute pas, comme un piano. La décoration fait partie de l'instrument, ne serait-ce que par le choix de la couleur. Certains clients préfèrent d'ailleurs le bois naturel, qui s'harmonise mieux avec leur mobilier. C'est plus dépouillé, un peu monacal, mais beau justement par cette recherche esthétique du dépouillement.

J.J.D. : Vous voulez aussi promouvoir une décoration contemporaine.

L.S. : Le clavecin est un élément important de la décoration d'un intérieur, et son esthétique est demeurée celle des XVII et XVIIIèmes siècles (ou même XVIème pour les italiens). Il serait dommage que notre époque ne conçoive pas de clavecins en harmonie avec sa décoration propre. Je veux proposer un clavecin du XXème siècle qui corresponde à l'art de notre temps. C'est Pierre Sibieude qui en fait la décoration et je présenterai un modèle au prochain Musicora.

J.J.D. : Vous avez donc de nombreux et importants projets. Mais comment êtes-vous venu à la facture ?

L.S. : J'ai toujours vécu, par ma famille, dans un milieu musical ; je suis neveu de Myriam Soumagnac. Après mes études, je suis allé voir la comtesse de Chambure, elle m'a présenté à Hubert Bédard : « Voici un jeune homme qui s'intéresse à la facture de clavecins ». J'ai commencé mon apprentissage le lendemain.

J.J.D. : Comment cela s'est-il passé ?

L.S. : Je suis donc arrivé le lendemain chez H. Bedard. Il a pris un ottavino sur une armoire et me l'a donné à restaurer. Je l'ai emporté et j'y ai travaillé, sans aucune préparation, tantôt chez moi tantôt à l'atelier. Trois mois plus tard, je le lui ai présenté, persuadé d'avoir fait la restauration du siècle. Il l'a regardé, a dit : « oui », et l'a remis sur l'armoire. Il n'en a plus jamais été question. Il a d'ailleurs été correctement remis en état un peu plus tard. C'est une chose qui serait heureusement inconcevable aujourd'hui.

J.J.D. : Combien de temps êtes-vous resté chez H. Bedard ?

L.S. : Deux ans. Mais je l'ai surtout regardé travailler. C'est après que j'ai appris mon métier, en faisant des clavecins.

Antoine Geoffroy-Dechaume

Entretien avec Jacqueline Ritchie

Dans notre numéro 16, d'octobre 85, nous avons eu le plaisir de rencontrer pour vous Antoine Geoffroy-Dechaume qui nous présentait son dernier ouvrage *Le Langage du Clavecin paru au printemps 86 aux éditions van de Velde, dont nous vous avons rendu compte récemment. Ce n'est plus le claveciniste qui nous reçoit aujourd'hui, mais le musicien et l'homme, cet étonnant initiateur du retour à la musique « ancienne », qui, depuis les années 20, poursuit une recherche sans concessions sur l'interprétation de notre passé musical.*

Compositeur, claveciniste, organiste et chercheur, Antoine Geoffroy-Dechaume est sans doute la plus grande autorité en matière de musique ancienne. Il a essayé de transmettre son savoir encyclopédique à travers des livres, des articles, des conférences, des émissions de radio, en France et à l'étranger, où il est parfois plus reconnu que dans son propre pays. Il a été invité à enseigner et à donner des concerts en Angleterre, en Belgique, en Italie. Il figure dans le Groves Dictionary.

Personnalité indéchiffrable, musicien discret, Antoine Geoffroy-Dechaume évoque pour nous quelques jalons d'une expérience musicale, souvent solitaire et difficile, qui débute dans le Paris du début du siècle.

J.R. : Pouvez-vous expliquer vos prédispositions et votre goût pour les musiques des XVII et XVIIIèmes siècles, et le souci d'authenticité qui vous a incité à poursuivre vos recherches ?

A.G.-D. : Il se trouve que la recherche d'authenticité en art est une particularité familiale puisque depuis mon arrière grand-père, qui était sculpteur restaurateur à travers toute la France, une tradition s'est instaurée. Mon grand-père, sculpteur également, puis mon père, qui était peintre, étaient fervents des techniques anciennes.

J.R. : Votre sensibilité a cependant opté pour la musique.

A.G.-D. : Oui, une nouvelle transposition en ce qui me concerne.

J.R. : L'amour de l'art du passé s'est-il traduit dans votre choix musical par une spécialisation plutôt théorique que pratique ?

A.G.-D. : A cette époque, les musiques « mal jouées » m'ont obligé à faire quelque chose... Je me suis trouvé engagé en tant que musicien dans un combat, une lutte contre les interprétations fautives de la musique ancienne. Ceci dans une motivation uniquement musicale, et pas un instant dans un souci de rigueur ou d'exactitude théorique, historique ou technique.

J.R. Etant enfant, avez-vous vécu dans une atmosphère musicale ?

A.G.-D. : Oui, mes parents cultivaient la musique. Avant même de marcher, je me cachais sous le piano pour mieux écouter, et entendre ma mère jouer et chanter ; et naturellement je me suis mis à jouer moi-même bien avant de savoir mes notes.



« Mon fils lui aussi compose » nous dit un jour Dolmetsch de son fils Rudolph, qui avait mon âge, montrant à mon père une gavotte de celui-ci.

J.R. : Très jeune vous vous êtes intéressé au piano, mais il sera remplacé par le clavecin, instrument assez rare à cette époque. Quand l'avez-vous découvert ?

A.G.-D. : Lorsque j'avais 7 ans, mes parents ont acheté, en 1912, une épinette Dolmetsch que je possède toujours.

J.R. : La connaissance et l'amitié de Dolmetsch vous ont sans doute marqué lorsque vous étiez enfant, avez-vous de lui des souvenirs précis ?

A.G.-D. : Nous avons connu Dolmetsch lorsqu'il était chez Gaveau. Il habitait alors Fontenay-sous-Bois, et je me rappelle particulièrement le jardin où nous jouions avec ses enfants. Nous nous sommes ensuite revus bien des fois, en Angleterre et en France. Chacune de ses visites était pour nous un enrichissement musical. Je me souviens notamment de pièces du petit livre d'Anna-Magdalena Bach, ou d'autres pièces tirées des suites pour clavecin, dont il nous faisait de merveilleuses démonstrations.

J.R. : Aujourd'hui nous pouvons difficilement apprécier les efforts engagés par Dolmetsch pour la musique ancienne au début du siècle. Quel était le climat musical à cette époque ?

A.G.-D. : Un grand mouvement pour la musique ancienne (XVIIIème siècle surtout) ainsi que pour les musiques et danses traditionnelles se dessinait en Angleterre. J'ai l'impression que ce mouvement était, du reste, plus vivant en Angleterre qu'en France, mais j'étais trop jeune pour pouvoir en juger. Mon parrain, Neville Lytton, qui était peintre comme mon père (ils étaient camarades des Beaux-Arts) jouait assidûment de la flûte traversière ancienne en ivroire, il travaillait les sonates de Bach avec les conseils de Dolmetsch. Beaucoup de musiciens, chanteurs, violonistes et autres, nous rendaient visite.

J.R. : Si je comprends bien, Dolmetsch commençait à créer un vrai centre de musique ancienne, déjà à cette époque, en Angleterre.

A.G.-D. : C'était une période de découvertes non seulement dans la musique et les arts, mais également dans la manière de vivre, en se rapprochant de la nature, par exemple... Et ce fut la Grande Guerre, 14-18, et la fin d'un paradis entrevu...

J.R. : Avez-vous poursuivi vos études en Angleterre ?

A.G.-D. : C'est à Paris que j'ai continué la musique, harmonie, contrepoint, fugue, orgue...

J.R. : Mais pas d'études spécialisées dans la musique ancienne, évidemment cela n'existait pas au Conservatoire ni ailleurs à Paris. Vous vous êtes lancé sur une route assez aventureuse, n'est-ce pas ?

A.G.-D. : C'est à cette époque que j'ai livré mes premières batailles d'accompagnement-improvisateur sur la basse chiffrée. Sans préparation, je me trouvais à l'orgue ou au clavecin en concerts publics -cantates, sonates, oratorios, etc.

J.R. : Y avait-il à Paris à ce moment un noyau de musiciens axés sur les recherches d'authenticité ?

A.G.-D. : Ce retour aux exécutions des musiques d'autrefois m'a permis de redécouvrir tout un climat musical qui n'existait pas dans les disciplines du Conservatoire. Je suis entré, de ce fait, dans une clandestinité plus ou moins bien tolérée. On s'est pas mal «servi» de moi sans toujours l'admettre...

J.R. : Existait-il des groupes de musique ancienne ?

A.G.-D. : Il y avait la Société Ars Musica et plusieurs autres groupements spécialisés dans la musique ancienne.

J.R. : Quelles étaient les difficultés et les blocages que vous rencontriez avec les musiciens ?

A.G.-D. : Je me suis trouvé dans l'impossibilité de faire exécuter la musique du passé par des instrumentistes esclaves du solfège habituel. Il m'a fallu transcrire, pour obtenir la meilleure approximation possible, avec une bonne volonté parfois douteuse de la part des chefs d'orchestre, et malgré ma lutte constante en vue d'améliorer les adaptations que je m'efforçais de réaliser... Lully, Rebel, Rameau,

Couperin, Destouches, Glück, etc. ont pu réapparaître de la sorte. Editions, enregistrements, disques, concerts, illustrations de conférences ; la Société de Musique d'Autrefois (Mme de Chambure) m'a donné longtemps un travail délicat et difficile.

J.R. : Votre carrière en France n'a pas été plus facile que celle de Dolmetsch en Angleterre. Comment avez-vous réussi à faire interpréter cette musique ?

A.G.-D. : Je me suis astreint à de fastidieuses transcriptions, comme je vous le disais, dans le but d'obtenir des musiciens ignorants, comme ils l'étaient tous, qu'ils donnent l'impression de pouvoir lire les notations originales. Maintenant, c'est presque de l'histoire ancienne, Dieu merci ! On commence à savoir déchiffrer (on commence).

J.R. : Pourriez-vous, pour terminer, nous raconter quelques anecdotes sur Dolmetsch ?

A.G.-D. : Dolmetsch était superbe dans son attitude de hors-la-loi, sûr de lui, toujours prêt à faire partager son enthousiasme et nullement affecté par l'ignorance butée et l'incompréhension qui l'entouraient ; stimulé plutôt, aurait-on pu dire. Agressif parfois, comme lorsqu'un grand collectionneur d'instruments anciens souffla devant lui dans un cornet soprano en ivoire en souriant du son ainsi obtenu qui lui rappelait, disait-il, le mugissement d'une vache. Comme insulté, Dolmetsch se dressa soudain, les bras croisés, face au collectionneur : «Alors, vous vous figurez, mon cher Monsieur, que vous avez pu donner ainsi la moindre idée du son de cet instrument dont Mattheson disait que l'apparition dans l'orchestre faisait penser à un rayon de soleil ? Promenez donc n'importe comment un archet sur les cordes d'un violon, et dites alors si vous préférez le miaulement d'un chat torturé au mugissement d'une vache».

Dolmetsch était applaudi en Angleterre et lors d'un de ses premiers concerts familiaux, il fit taire le public enthousiaste pour lui dire : «Vous applaudissez parce que vous n'y connaissez rien. Nous avons joué comme des cochons et nous allons reprendre cette pièce depuis le commencement».

STUDIO
A PARTIR DE 39400 F.

CLAVECIN ÉVOLUTIF

1  2  3 

distribué par **CLAVECINS ROUAUD**

1/46.36.24.64

10, RUE DES MARGONNES 75020

L'orgue de Lanvellec



" L'orgue de Lanvellec "

L'histoire de la restauration de l'orgue de Lanvellec prouve sans conteste que de la volonté de sauvegarde du patrimoine peut naître une restitution presque miraculeuse d'un authentique témoin de notre passé musical.

Chacun sait quelle fut la gigantesque opération de défiguration musicale à laquelle on s'est livré tout au long des XIX et XXèmes siècles sur les orgues de France. Cette défiguration, par la nature même de l'orgue, de sa situation sociologique, est allée beaucoup plus loin qu'on ne le pense généralement dans l'inconscient musical de notre pays. En effet, après l'abandon progressif de familles instrumentales, les modifications de la facture instrumentale dans les premières années du XIXème siècle, seul l'orgue pouvait rester le témoin sonore de notre passé musical. Dans un pays profondément enraciné dans une culture catholique, l'orgue reste une sorte d'étalon sonore pour beaucoup de personnes. Modifier cet "étalon" revenait à modifier, inconsciemment peut-être, l'oreille musicale de ceux pour qui l'orgue restait un des seuls instruments qu'ils écoutaient. Il n'est que de constater l'étonnement des auditeurs durant un concert d'orgue restauré pour se rendre compte du phénomène, encore amplifié lorsqu'on a la chance d'écouter un instrument pratiquement authentique tel que celui de R. DALLAM de Lanvellec.

Au milieu du XVIIème siècle une guerre civile éclate en Angleterre, et les puritains au pouvoir proscrivent l'orgue dans les églises. La famille de facteurs d'orgues Dallam quitte donc l'Angleterre pour la Bretagne où elle construira des instruments jusqu'au début XVIIIème. L'orgue de Lanvellec date du milieu du XVIIème. Après bien des vicissitudes, l'orgue fut

(suite page 37)



" Le restaurateur B. Fromentelli au clavier "



" S. Vartolo au clavecin "

PREMIÈRE LECTURE

Trop d'ensembles de musique ancienne, et plus particulièrement de musique médiévale et renaissance, jouent et rejouent les mêmes morceaux entendus cent fois avec, comme par hasard, une instrumentation semblable à celle du disque d'Untel, ou les mêmes trois couplets d'une chanson qui en a dix parce que sur la partition des éditions Machin, il n'y a que ceux là...

Loin de moi l'idée de condamner ces ensembles (ne serait-ce que parce que j'en ai longtemps fait autant) : ils sont victimes du nombre limité de partitions disponibles et n'ont souvent pour seule référence d'interprétation que les choix des éditeurs de partitions ou ceux de leurs musiciens favoris. Du coup les concerts ont souvent un petit goût de déjà entendu.

C'est en espérant vous aider à trouver vous-même vos propres interprétations que j'ai souhaité faire paraître dans ces colonnes une série d'articles de paléographie musicale, confiés à des spécialistes des différentes périodes. Le mot de paléographie est barbare, mais il s'agit en fait simplement de donner quelques règles et idées générales ainsi que des éléments de bibliographie qui vous permettront, avec un peu d'expérience et de patience, de tirer vous-même parti d'un fac-similé, voire (si vous avez de la chance ou des entrées solides dans les bibliothèques musicales) de travailler directement à partir d'originaux, ou éventuellement de microfilms.

Le répertoire inexploité est immense, des manuscrits entiers n'ont guère été étudiés, d'autres l'ont été, mais les éditions en sont introuvables... Bref, de l'occupation en perspective pour tous ceux qui sont lassés de rejouer les mêmes Cantigas de Santa Maria avec le même phrasé (et la même qualité ?) que le Clemencie Consort (je ne juge pas ces disques, mais il y a plus de quatre-cent Cantigas, cela laisse encore du choix...). Nous essaierons dans ces lignes de vous donner non seulement des éléments de lecture, mais aussi des moyens d'accès aux sources (références de bibliothèques, de répertoires, etc). Alors, au travail... et faites nous part de vos découvertes.

Olivier de Goër

En préambule à cette série, qui débutera effectivement avec le numéro 21, Anne-Marie DESCHAMPS vous propose un travail sur un organum du XIIème siècle.

"Les sons meurent si la mémoire ne les conserve car ils ne peuvent être écrits"

Isidore de Séville (Fin VIè début VIIè siècle)

Le problème de l'écriture musicale serait déjà assez ardu s'il ne s'agissait que de coder une hauteur sonore en fonction du temps ; mais il faudra aussi consigner les intentions d'interprétation du compositeur, ou rapporter le plus fidèlement possible la tradition établie d'interprétation d'un texte.

Jusque tard dans le Moyen-Age (milieu XIIIè), le problème se complique pour nous par la nécessité de redécouvrir une notion du temps non-fragmenté en heures, minutes et secondes, notion du temps qui s'exprime musicalement en dehors d'un mètre répétitif plus ou moins sous-entendu, de type "pulsation", en dehors des temps égaux du solfège classique.

Les neumes des manuscrits dits grégoriens ont exprimé pendant plus de deux siècles des rapports subtils de durée et de poids entre les sons, ceci en chargeant les signes d'épisèmes ou de lettres expressives.

Exemple de neume :

Clivis : deux sons descendants

- ∩ sans épisème = légère
- ∩ avec épisème supérieur = les deux sons plus lourds
- ∩ avec épisème inférieur = le deuxième son seul plus lourd

Exemple de lettres :

- c = celeriter : plus rapide
- a = augete : augmenter

Nous sommes là dans un système de rapports entre les sons : ils sont plus ou moins accentués, plus ou moins longs que les précédents. DE COMBIEN est une question qui ne se pose pas à l'époque, mais dont la réponse se pratique

- par rapport au texte
- par rapport au souffle du chanteur
- par rapport aux valeurs modales
- par rapport au goût qui est lui-même une valeur changeante.

Lorsqu'interviennent les polyphonies, les chantres sont formés à la subtilité de ces rapports.

L'exemple musical que nous avons choisi est un BENEDICAMUS DOMINO (dernier répons des vêpres solennelles) du XIIè siècle, extrait du Codex Callixtinus de Saint Jacques de Compostelle et attribué par le copiste à un certain Gauthier de Château Renault¹. L'écriture du XIIè siècle a l'avantage de préciser les hauteurs par les lignes de la portée (invention alors très récente) tout en gardant la précision interprétative des neumes. Cet organum² utilise à la partie inférieure³ le répons traditionnel suivant :

2.

B Benedicamus Dó- mi-no.

R. Dé- o grá- ti- as.

Ce répons est classé deuxième mode, c'est-à-dire le mode plagal de RE. Le mode plagal a la particularité de jouer sur un grand ambitus car il fait entendre au-dessous de la finale aussi bien qu'au-dessus la sous-tonique DO et la dominante LA (au contraire du mode authentique qui joue plus volontiers au-dessus de la finale). Il est important pour l'interprétation de savoir que les "sons de structure" dans ce mode sont :

- RE finale (ou tonique)
- LA dominante du mode authentique
- FA dominante du mode plagal
- DO sous-tonique allant vers la finale (en passant éventuellement par des broderies diverses).

Codex Cal.
fol. 130 r

Benedicamus Domino

Be ne di cá mus

Dó

mi no

Transcription A.M. DESCHAMPS

Notez cependant que le copiste ignore les altérations autres que le ♭ de SI; il écrit donc dans un registre sans altérations. Mais il est bien évident que la notion de hauteur par rapport au diapason est totalement étrangère à ces époques et que toute transposition peut être pratiquée.

La transcription de la polyphonie va tenir compte :

- a) de l'analyse modale,
- b) de la recherche de fluidité qui est le propre de la musique vocale traditionnelle
- c) de l'indissociabilité des neumes: un neume décrit un ensemble de sons cohérents (ici jusqu'à six sons sur la syllabe NE) devant être faits dans la même coulée de voix, de souffle ou d'archet si vous les exécutez,
- d) du principe des "coupures neumatiques" défini par Dom CARDINE⁴,
- e) des consonances seules admises⁵ qui permettent de déterminer la place des sons de la partie inférieure; il faut néanmoins tenir compte des appoggiatures et des broderies qui peuvent cacher dans le neume la consonance attendue.

BOUVIER BARENREITER

15, rue d'Abbeville, 75010 PARIS
Tél. : (1) 48 78 24 88



MAGASIN DE MUSIQUE

Éditions Musicales

Dépositaires BARENREITER - XYZ
LONDON PRO MUSICA, MOECK, ZEN-ON

et toutes autres Éditions Françaises
et Étrangères de diffusion courante ou rare

(vente sur place et par correspondance)

- INSTRUMENTS MUSICAUX SCOLAIRES.
- FLUTES A BEC plastiques, toutes marques.
- FLUTES A BEC bois : MOECK, ADEGE, MOLLENHAUER.
- FLUTES TRAVERSIERES BAROQUES & MODERNES.
- INSTRUMENTS RENAISSANCE.
- INSTRUMENTS A VENT, GUITARES, etc.

En notre Magasin : STUDIO de 32 m² pour répétition.

Jacques LEGUY et Gérald GUILLEMIN
(AUX DUE CORNETTI) Facteur d'Orgues

présentent en avant-première du salon

MUSICORA

Orgue de Régale 8'

1 Jeu , 3 Sonorités

Caractéristiques principales:

- Soufflets cunéiformes,
- Etendue du clavier: La 0 à Ré 5,
- Rigoles bois (basse) et métal (dessus)
- Langueage à l'ancienne,
- Résonateurs à double cône en buis tourné, démontables et modulaires,
- Possibilités très vastes d'interprétation du répertoire de clavier 15-17° s. et d'usage en basse continue.

Renseignements: 49 Av. du Plessis
92290 CHATENAY-MALABRY Tél:(1) 43504499

Les clefs employées dans les exemples monodique et polyphonique sont des clefs de FA. La partie supérieure de la polyphonie présente au deuxième système un changement de clef : C = UT. Pour éviter les lignes supplémentaires, nous avons transcrit en clef de SOL et non en clef de FA 4è. La graphie que j'ai mise au point tient compte de la coulée des neumes et du poids des sons.

Anne-Marie DESCHAMPS

NOTES :

- 1 - Le cliché du manuscrit de cette pièce illustre la page de couverture; veuillez vous y référer (ndlr).
- 2 - Il s'agit d'un organum quand les différentes voix chantent ensemble les mêmes paroles.
- 3 - Lorsque l'on parle de partie inférieure, il ne faut toutefois pas oublier que, dans certains lieux, les enfants chantaient cette partie traditionnelle bien connue, et que dans ce cas elle sonnait bien évidemment "au-dessus" de la partie du grand chantre adulte.
- 4 - La façon dont les sons sont répartis dans les neumes est significative. Ainsi, si l'on peut écrire :
a) $\overset{\wedge}{\text{MI}}$ FA-MI
et b) $\underset{\wedge}{\text{MI}}$ FA MI
il faudra tenir compte du fait que en a) le second MI sera plus soutenu, car la coupure joue sur le son le précédent, comme si le copiste gardait la main en l'air en attendant la suite. Dans le cas b), ce sera le FA.
Selon l'importance musicale de ce son dans la phrase (accent du texte, structure modale, etc.), le son sera plus ou moins soutenu, mais surtout pas coupé ou détaché des autres ni articulé.
- 5 - Les parties se placent verticalement à l'articulation des syllabes et sur les consonances : unisson, octave, quarte et quinte ainsi que, très souvent, sur l'appoggiature supérieure ou inférieure ou sur une broderie de la consonance.

BIBLIOGRAPHIE :

- Dom Eugène CARDINE

- Neume
- Neumes et Rythmes
- Sémiologie Grégorienne
- Vue d'Ensemble sur le Chant Grégorien

LES ÉDITIONS DE SOLESMEs

- Marie-Noël COLETTE

- Le Signe et le Son

in *BOLLETINO DELL' ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE STUDI DI CANTO GREGORIANO*: 2/1982

- Elizabeth DUCHEZ

- La représentation Spacio-verticale du Caractère Musical Grave-Aigu et l'Élaboration de la Notion de Hauteur du Son dans la Science Occidentale.

in *ACTA MUSICOLOGICA* L1 1959 (1)

- Des Neumes à la Portée

REVUE DE MUSIQUE DES UNIVERSITÉS CANADIENNES N° 4, 1983

- Solange CORBIN / Dominique PATIER

- Précis de Paléographie Musicale

UNIVERSITÉ DE POITIERS

Ad SUPERNI Regi DECUS

Codex Calixtinus
Fol. 185 v.

Magister Albericus
Archiepiscopus Bituricensis (Bourges)
transcription Anne-Marie Deschamps

Ad su-per-ni Regis de-cus qui con-ti-net

omni ————— a

Ce-le-bre-mus le-ti tu - a Ia - co - be

so - lemni ————— a

Se-cus li-tus Ga-li-le-ae con-tem-psi-sti

pro-pri-a

Se-quens Chris-tum pre-di-ca-sti ip-si-us

im-pe-ri-a

Tu pe-ti-sti iux-ta Christum tunc se-de-re

nesci-us

Sed nunc se-des in co-hor-te du-o-de-na

al-ti-us.

Pro-to mar-tyr du-o-de-nus fu-i-sti

in pa-tri a

Primam se-dem du-o-de-nam possi-des

in glo-ri a

Fac nos er-go in-ter es-se po-lo absque

ter-mi ————— no

Ut mens nos-tra Re-gi re-gum be-ne-di-cat

Do-mi ————— no

Disque Solstice
Sol 45

LA FLÛTE EN OS DE SAINT-DENIS

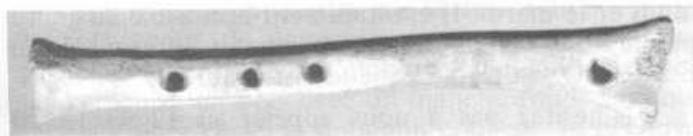
Le chantier des fouilles urbaines de Saint-Denis a récemment mis au jour une flûte médiévale ainsi qu'une ébauche de flûte. Toutes deux sont taillées dans des tibias de mouton ou de chèvre, presque adultes.



N° 23.422.1

La dite ébauche (n° 23.422.1 ; fig. 1) est particulièrement intéressante car elle nous permet de reconstituer en partie le déroulement de la taille de cet objet. Elle est découpée dans un tibia gauche long de 19,3 cm et large de 3,55 cm. Elle ne présente qu'un seul "trou de jeu" sur la base inférieure du corps de l'os, et une embouchure taillée en biseau. Ni la lumière ni l'os n'ont été percés. En observant l'embouchure, on constate qu'un autre trou avait été percé dans la partie proximale de l'os. Ce trou n'apparaît plus qu'à moitié sur le bord de l'embouchure, mal retaillée pour le faire disparaître. Ce repentir nous offre l'exemple de réutilisation d'un os, mal employé au départ. Pourquoi avoir changé l'os de sens pour y tailler ce trou ? Des enquêtes ethnographiques¹ nous ont appris que les flûtes en os se jouent toujours dans le sens de la circulation sanguine artérielle. Le souffle du joueur circule dans l'os comme le sang qui, dans le corps de l'animal, va du cœur aux membres. Ainsi, l'embouchure est ménagée dans la partie proximale (ou supérieure) de l'os et l'air sort du tuyau par la partie distale (ou inférieure). De même une flûte taillée dans une branche de bois tendre sera tenue dans le sens d'irrigation de la sève dans l'arbre. Est-ce purement symbolique ? Cette tradition a-t-elle une raison acoustique ? Il est difficile d'y répondre. Cela dit, même après avoir été correctement orientée, la flûte n'a pas été achevée. Son état permet de déduire que la lumière et la perce étaient réalisées au dernier moment (si l'on ne tient pas compte de la pose du bloc en terre glaise, en cire d'abeille ou autre).

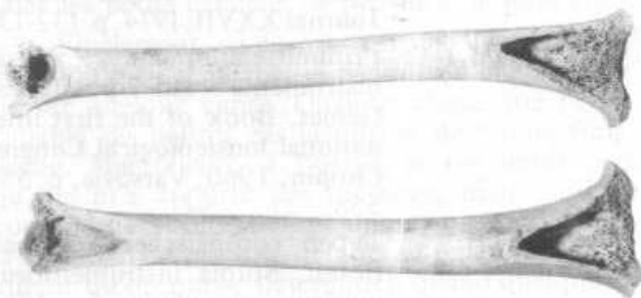
La flûte complète quant à elle (n° 23.221.6 ; fig. 2), taillée cette fois dans un tibia droit long de 18 cm et large de 3,3 cm, atteste l'existence de techniques de taille, connues jusque dans les années 1970, notamment dans les Pyrénées. La main et le couteau sont les seuls outils de mesure et de taille nécessaires à la fabrication d'une flûte en os ou en bois tendre.



N° 23.221.6

1 - BRIL (J.) : A cordes et à cris : origine et symbolisme des instruments de musique, Paris : Clancier-Guénaud, 1980.

Les trous sont distants les uns des autres d'un doigt ou d'un pouce selon leur emplacement. La largeur des quatre doigts de la main démarque l'écart entre le premier trou et la lumière². Ce système se vérifie sans peine sur le spécimen de Saint-Denis, dont les cotes reflètent parfaitement l'anatomie de la main. Ces dimensions seront donc variables d'une pièce à l'autre selon la morphologie de l'individu qui les aura fabriquées, mais les proportions resteront identiques. La distance entre la lumière et le premier trou de jeu (centre à centre) est de 9,5 cm sur la flûte de Saint-Denis. Le diamètre de la lumière (soigneusement biseautée) est de 0,8 cm. La flûte avait été préalablement épannelée pour qu'une surface assez plane reçoive les trous de jeu et procure une assise confortable aux doigts du flûtiste. Cette flûte a finalement été percée et les cavités médullaires ont été sommairement décapées. La base de l'os n'a été vraisemblablement retouchée qu'une seule fois. Il n'est pas possible en outre de dire si l'extrémité inférieure, bien lisse, s'explique par un polissage ou par la chute naturelle du cartilage de l'os encore jeune. Cette dernière hypothèse semble avérée par deux autres "ébauches" taillées dans des tibias droit et gauche, dont les parties distales présentent une soudure diaphysaire confirmant la jeunesse de l'os. (objets n° 16.1931.9 et 16.3019.1 ; fig. 3).



bas : 16.1931.9 ; haut : 16.3019.1

Comme le reste de la flûte, les trois trous de jeu ont été pratiqués au couteau. Ils sont coniques et leurs diamètres externes et internes varient :

	Ø ext.	Ø int.
Trou de jeu supérieur	0,66 cm	0,44 x 0,36 cm
Trou de jeu médian	0,71 cm	0,40 x 0,34 cm
Trou de jeu inférieur	0,70 cm	0,46 x 0,34 cm

Leur dimension pouvait aisément être modifiée pour régler la hauteur des notes si le besoin s'en présentait.

Ces quatre tibias de mouton ou de chèvre presque adulte ont été exhumés dans des niveaux de remblais situés dans une zone d'habitat. Leur contexte

2 - Un autre système est attesté dans les Pyrénées espagnoles pour tailler les flûtes en bois : deux mains établissent la longueur totale de l'objet ; quatre doigts séparent le pied du dernier trou de jeu et l'index sert d'intervalle entre deux trous.

stratigraphique, essentiellement daté par les témoins céramiques, est constitué comme suit :

Flûte 23.221.6	8 - 11e s. : 61 %
	11 - 12e s. : 30 %
	12 - 13e s. : 1 %
Ébauche 23.422.1	5 - 8e s. : 86 %
	8 - 11e s. : 14 %
Ébauche 16.3019.1	5 - 8e s. : 90 %
	8 - 11e s. : 10 %
Ébauche 16.1931.9	6 - 8e s. : 58 %
	8 - 11e s. : 21 %
	11 - 12e s. : 8 %

Ces quatre objets datent donc tous du Haut-Moyen-Age et proviennent de fosses-dépotoirs, ce qui confirme leur caractère commun et de faible

valeur. La flûte 23.221.6 présente cependant de nettes traces d'usure et un très beau poli. Elle prouve que de telles flûtes pouvaient donc être utilisées longtemps avant d'être mises au rebut. Si tel est le cas, c'est que leur sonorité convenait à l'ouïe de l'époque. Ces dernières remarques nous autorisent à réviser des conceptions souvent trop figées en ce qui concerne les instruments de musique médiévaux.

Catherine Homo-Lechner
Musée Instrumental du Conservatoire
Ghislaine Gérard et Nicole Meyer,
Unité d'Archéologie de Saint-Denis
Crédit photographique : Olivier Meyer
Unité d'Archéologie de Saint-Denis

COMPLÉMENT BIBLIOGRAPHIQUE de l'article "Les flûtes antiques et médiévales" paru dans le n° 19 de septembre 1986, pages 5 - 7.

- BAINES (A.) : The wooden pipe from Weoley Castle, *Galpin Society Journal* XXVI, 1973, p. 144-145.
- AUJOURD'HUI LE MOYEN-AGE : Archéologie et vie quotidienne en France méridionale, Exposition itinérante, 1981-1983, p. 103-104.
- HANDS (A.R.) : A pottery syrinx from Shakeoak Farm, *Galpin Society Journal* XXVII, 1974, p. 132-135.
- KAMINSKI (W.) : Frühmittelalterliche Musikinstrumente auf polnischem Gebiet, *Book of the first international musicological Congress Chopin*, 1960, Varsovie, p. 551-558.
- MOECK (H.) : Typen europäischer Kernspaltflöten, *Studia instrumentorum musicae popularis* I, 1969, p. 41-75.
- PALMER (F.) : Musical instruments from the Mary Rose, *Early music*, Janvier 1983, p. 53-59.
- SEEWALD (O.) : Beiträge zur Kenntnis der steinzeitliche Musikinstrumenten Europas, Viehne, A. Schroll, 1934, Bücher zur Ur- und Frühgeschichte II.

CORRECTIONS à apporter à l'article de Catherine Homo, paru dans le n° 19.

- p 5 col. G 2 lire Christine Brade
- p 6 lire Würzburg
- p 7 flûte de Huizum
- flûte de Haitabu
- flûte d'Opole
- flûte de Würzburg
- la flûte de St Denis est à dater entre les VIII^e et XIII^e siècles
- bibliographie :
- ouvrage de C. Brade; lire Knöcherne
- lire SEVÅG (R.)

Centre de Documentation du Musée Instrumental du C.N.S.M.P.

Officiellement ouvert depuis le 21 novembre 1984, le C.E.R.D.O. (Centre d'Etude de Recherche et de Documentation Organologique) constitue une des vingt-et-une mesures prises par le Ministère de la Culture en octobre 1982 pour relancer la facture instrumentale en France.

Ce nouveau service a pour mission de mettre à la disposition du public une documentation spécialisée, riche et variée, portant sur la facture et l'histoire des instruments de musique européens.

A l'heure actuelle, le C.E.R.D.O. dispose non seulement de relevés établis d'après les pièces de notre collection mais aussi de dessins techniques d'instruments conservés dans les musées étrangers (Londres, Stockholm, Nuremberg, Bruxelles...), ce qui représente environ 250 plans consultables.

Le C.E.R.D.O. est aussi une bibliothèque qui réunit des monographies, des fac-similés de méthodes instrumentales et de traités anciens, des encyclopédies et des dictionnaires de musique, des catalogues d'expositions et des musées, des thèses, des actes de colloques, des périodiques.

Dans la mesure du possible, tous les domaines liés à l'organologie, tels que l'acoustique, la pédagogie, l'archéologie, la conservation et la restauration des instruments anciens y sont représentés.

Un fonds de 2500 photographies (couleur et noir et blanc) peut y être compulsé sur simple demande et commandé avec la même facilité.

Le C.E.R.D.O. est ouvert à tous les professionnels de la facture instrumentale, sur rendez-vous, le lundi et le mardi. Il est librement accessible au grand public tous les mercredis et samedis après-midi. Le C.E.R.D.O. est fermé les jeudis et vendredis.

N'hésitez pas à nous appeler au 42 93 15 20 poste 373.

Catherine HOMO-LECHNER
Assistante au Musée Instrumental
Responsable du C.E.R.D.O.

ÇA Y EST, JE ME SUIS PAYÉ UNE BELLE FLÛTE (3)

par Etienne Akar

Résumé du chapitre précédent :

J'ai peur du facteur - 14 000 F le kg - J'ai du vibrato mais je me soigne - Travadja la moukère.

Ma Steenbergen, j'en suis particulièrement fier, fait de magnifiques silences. Mais c'est quand on lui demande de faire des notes qu'elle se montre capricieuse, surtout vers le haut de la 2ème octave. Pas question de sortir le mi, le fa ou le sol sans un très énergique coup de langue. Et inutile d'espérer réaliser un legato entre le sol et le fa ni de les attaquer en douceur. Alors qu'ailleurs, on est totalement maître de son articulation, sur ces trois notes hautes c'est la flûte qui commande. Et au-dessus, ça devient franchement criard, mais les autres flûtes que je connais ne font guère mieux.

La justesse de certaines altérations - je ne l'avais pas remarqué tout de suite - n'était pas irréprochable et des doigtés alternatifs, ou bien ne réussissaient pas à la corriger, ou bien étaient franchement mal commodes. Il y avait plus ennuyeux. Souvenez-vous que j'avais choisi un la qui aurait dû être celui du piano de Mme Bézuquet. Il ne l'était pas. Elle sonnait trop bas. Normal, me disais-je, avec un porte-vent aussi étroit, il faut souffler fort. C'est vrai qu'en y allant de toutes ses forces, on arrivait à rejoindre celui du piano. Seulement, ce n'était pas joli. Ce qu'il y avait d'irritant c'est que quand j'essayais avec un diapason électronique (vous savez, ces instruments avec une aiguille qui oscille de part et d'autre d'un repère), j'arrivais bien à faire monter l'aiguille, et même au-dessus du repère. Un peu comme dans les foires, autrefois, avec ces mannequins « essayez votre force ». On donnait un grand coup de poing dans une cible et le cadran indiquait votre score, gradué de « poule mouillée » à « grande brute ». Mais tout de suite après en jouant, ça y est, le la était redescendu.

Ça m'aura quand même appris au passage comment utiliser ces diapasons : il faut souffler naturellement et laisser un autre regarder l'aiguille. La flûte est trop froide, pensais-je, et je la trimbalais pendant des heures, coincée sous mon aisselle dans la poche-portefeuille de ma veste : peu concluant.

Bien plus grave, encore, à force de retenir, le porte-vent commençait franchement à s'encrasser, et le petit morceau de carton qu'on glisse délicatement pour curer l'intérieur n'y faisait pas grand chose. Et puis, voilà qu'un jour une coloration noirâtre suspecte commence à apparaître sur le dessus du bec, entre bois et vernis. Je demande alors son avis à un ami professeur de flûte. Il m'emprunte ma cuiller à sauce, la meilleure, en bois avec un manche rond. Un coup sec, la cuiller casse, le bouchon coulisse. Je découvre l'intérieur du canal : une spectaculaire floraison de champignons noirs. Nous procédons à la cueillette. Ils étaient incomestibles. Le soi-disant buis ne venait pas du tout de La Couture mais n'était qu'un vulgaire bois tropical, du buis « exotique », infesté de parasites. Heureusement encore que ce n'était pas des termites.

Nous effectuons une grande toilette à l'eau oxygénée mais cette fois, j'étais sérieusement inquiet. Une visite chez Claire Soubeyran s'imposait. En lui apportant une flûte fausse et moisie, je m'attendais au pire.

En fait, il lui fallut exactement 10 minutes pour la remettre à neuf. Elle sonnait trop bas ? Un mince copeau enlevé du corps sur son tour à bois, et elle se trouvait remontée à 440. Les champignons ? Un baptême du canal avec une pestilentielle solution de créosote et la recommandation expresse de faire sécher dorénavant la tête debout et à l'air et on n'en parlait plus. Les altérations fausses ? Quelques tripotages mystérieux sur deux ou trois trous sensibles et tout rentrait dans l'ordre. La rapidité et la simplicité avec laquelle ces problèmes, qui m'avaient empoisonné la vie pendant des mois, avaient été résolus (en fait, je crois qu'elle est très calée, Claire Soubeyran) me faisaient regretter, comme l'école universelle, de ne pas l'avoir connue plus tôt.

Et le seul témoignage que je garde de mes inquiétudes passées, c'est cette tache noirâtre sur le bec (de la flûte) et de tenaces effluves qui ne sont pas sans évoquer les petits cabinets de province de mon enfance.

Finalement est-ce que j'ai une bonne flûte ? A vrai dire en l'achetant, je pensais qu'elle allait m'apporter quelque chose. Quelque chose que j'étais incapable de définir car la notion de bonne flûte est vague. Maintenant, à l'usage, je me rends compte qu'elle m'a apporté des réponses, mais aussi beaucoup de questions. Définir une mauvaise flûte est relativement simple. Les défauts se repèrent vite (pour autant qu'on puisse déterminer, quand quelque chose ne marche pas, ce qui revient au flûtiste et ce qui est dû à l'instrument). Mais définir des qualités, c'est beaucoup plus subtil.

Il me semble qu'il n'est pas si évident, dans ses rapports avec un instrument, de passer de l'attitude du consommateur (faire fonctionner) à celle d'acteur (s'exprimer). Et puis ma Steenbergen est exigeante. Elle demande une précision parfaite des doigts et des coups de langue. Pour travailler quelque chose d'un peu acrobatique (Corelli - Telemann - Bach), on se sent plus confortable sur une brave plastique qui restera raisonnablement indulgente en face de vos maladresses. Seulement elle ne vous donnera aucune nuance sonore. En tous cas, j'ai perdu l'illusion qu'une flûte plus chère serait plus facile. Mais je sais désormais que pour faire de la musique, c'est-à-dire non pas simplement exécuter ou reproduire mais interpréter, c'est-à-dire créer, il faut disposer d'un instrument qui se prête au dialogue. Et maintenant, des questions, en vrac.

— Existe-t-il des flûtes qui offriraient la facilité de jeu et l'égalité de son d'une ARIEL plastique à 150 F combinés avec la qualité de réponse, la délicatesse et les nuances sonores de la Steenbergen ?

— Y a-t-il des critères objectifs, mesurables, pour juger la sonorité d'une flûte, ou n'est-ce qu'une ques-

tion de préférences personnelles, de même qu'on peut reconnaître les qualités vocales d'une cantatrice sans pour autant aimer son timbre de voix ?

— En essayant une flûte, doit-on la juger selon ses goûts du moment, ou au contraire accepter un timbre «intéressant» même s'il ne vous est pas familier ou sympathique à priori ? En d'autres termes, demander d'une nouvelle flûte qu'elle vous apporte non pas «plus» mais plutôt «autre chose».

— Existe-t-il une flûte «universelle» convenant à toute la musique des années 1700, qu'elle soit française, allemande ou italienne ? Et sinon, quelles sont les qualités spécifiques à rechercher pour jouer chacun de ces répertoires ?

Il est temps maintenant de faire preuve d'un peu de franchise. Bien sûr, ma flûte, je l'avais achetée pour toutes les raisons que j'ai passées en revue, mais aussi, parce que j'avais envie de frimer. Pas une MORGAN, bien sûr, pas une FERRARI, mais au moins la VISA sport avec un compte-tours et de la vraie fourrure acrylique sur le volant. Sur ce plan, j'ai été un peu déçu. Il y a certains instruments qui impressionnent les âmes simples : le violoncelle, tout de suite, ça fait sérieux. Le clavecin aussi, dont on peut en outre décorer la caisse pour le rendre presque aussi beau qu'un flipper. Avec notre instrument à nous, ce simple pipeau, nous sommes moins gâtés.

Par contre, il m'a ouvert des horizons que je ne soupçonnais pas : la découverte du caractère de nécessité absolue de l'ornementation dans la musique française. Les agréments ne sont pas un simple embellissement. Ils sont la respiration, la pulsation, l'âme même de cette musique. A la limite, il faut considérer que chez les BOISMORTIER, HOTTE-TERRE, DIEUPART, CHEDEVILLE ou PHILIDOR, ce n'est pas une mélodie, qu'il conviendrait d'interpréter avec les ornements que commande le bon goût, comme le laisserait croire une lecture «innocente» de la partition. La démarche doit être inverse : considérer la partition comme une combinaison ininterrompue d'agréments ordonnés en forme de mélodie.

La mélodie en tant que telle n'est qu'un prétexte, elle est secondaire, et peut-être volontairement banale, à l'encontre de ce que font les compositeurs italiens du temps. VIVALDI, c'est GUARDI (1). Un prélude de DIEUPART, c'est un CHARDIN où le sujet délibérément insignifiant (un poisson, un ustensile de cuisine) n'est pas l'objet réel du tableau. C'est la manière de le rendre qui est porteuse de signification.

L'art de l'interprète est de baigner l'auditeur dans cette langue spécifique (2) que sont les agréments à la française jusqu'à les faire apparaître comme le moyen d'expression nécessaire, «naturel». Et cela, tout en rendant la mélodie non pas seulement compréhensible, mais aussi éloquente.

Les agréments, ce sont les métaphores de la musique: Mais celui qui borne son horizon à l'étude des traités de Hotteterre ou Montéclair n'a fait que la moitié du chemin : il en est à cette étape, indispensable, certes, mais intermédiaire, de la reconstitution historique. Et en restant au simple stade de la musicologie, il risque fort de passer à côté de l'essentiel, à savoir que cette musique avait pour ambition d'émouvoir. En l'interprétant, il faut qu'il soit convaincu qu'elle est porteuse d'émotion, faute de quoi il est condamné à ne faire que de la musique de fond. Si l'auteur ne croit pas, du moins l'espace de la représentation, au personnage qu'il joue, comment arriverait-il à y faire croire son public ? Si l'interprète n'a que le sentiment de faire de la musique d'ameublement, il fera effectivement de la musique d'ameublement. Pour jouer les compositeurs de Versailles, il faut relire Bossuet et Racine (3) ... et bien sûr, utiliser la technique et les instruments qui s'y prêtent.

Et puis, je dois à ma Steenbergen la découverte d'une Volupté (où la sensualité va-t-elle se nicher ?) le plaisir de souffler, et que ce souffle soit créateur de beauté. Oui, j'ai une belle flûte.

Concert AFFB Rhône-Alpes

29 - 30 - 31 janvier

Groupe vocal et instrumental

IL DISSONANTE

direction Denis Raisin Dadre

Programme :

"La Folie Sénile"

comédie madrigalesque de A. Bianchieri

Renseignements : C. Guiraud - Tél. 78 37 85 22

1) Dans sa «lettre ouverte à un amateur de musique ancienne», A. KERUZORE développe ce parallèle entre peintres et musiciens (cf, en particulier N° 4 de «Flûte à Bec»).

2) Dans ses cours publics d'interprétation, sur France-Musique en 76, Brüggem parlait de «langue snob et accent de Versailles».

3) En face du prélude de la 3e suite d'Hotteterre, voilà ce que le flûtiste peut avoir à l'esprit : «De toutes les pièces, celle-ci est peut-être la plus racinienne : le sujet est d'une simplicité absolue... ; l'action est toute intime, à l'intérieur même des âmes ; enfin, la teinte générale est de tendresse passionnée et mélancolique». (J'ai trouvé cette définition dans mon vieux bouquin de classe «œuvres choisies de Racine». Il s'agit de la présentation de BERENICE, et RACINE lui-même écrit dans la préface : «la principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première». On retrouve plus tard chez Rameau, à plus d'un demi-siècle de distance, des formules quasi-identiques pour exprimer l'idéal artistique du classicisme français. La SERVA PADRONA allait balayer tout cela...).

L'AMATEUR DE FLÛTE A BEC

par Claude Letteron

Petit Guide de l'amateur épargnant.

Nous avons vu dans le dernier numéro comment se lancer dans le décryptage et la traduction des titres des partitions pour flûte à bec proposées par les éditeurs étrangers. Je vous propose aujourd'hui de limiter le stress et l'«effet de souffle» (oui, oui, comme les bombes...) du passage à la caisse, c'est-à-dire de mieux acheter pour moins cher.

1 - MENEZ UNE VIE RANGEE.

Non, pas vous ! Vos partitions ! Quand vous achetez une sonate de Loeillet et que, revenant chez vous, vous vous apercevez que vous en avez déjà deux exemplaires, l'un rangé dans le congélateur dans un bac plastique qui porte l'inscription «confitures de mûres de la tante Madeleine, 1925» et l'autre dans le coffret à bijoux de votre épouse (je vous signale d'ailleurs qu'elle n'apprécie pas vraiment), quelque chose ne va pas. Il faut éliminer... les partitions indésirables (en les revendant par exemple à des amis flûtistes qui ne les ont pas) et, surtout, les ranger toutes au même endroit. Faites des rayonnages et vous aurez une belle... parthothèque. Mais comment les ranger ? Ah... oui... Simple : si vous jouez seul chez vous ou avec des amis, le problème est différent. Vous jouerez seul des sonates et avec vos amis de la musique d'ensemble. Rangez-les donc par formation instrumentale. 1 soprano solo, 2 sopranos, 3 sopranos, 1 alto solo, 2 altos, 3 altos, 1 soprano avec accompagnement, 1 alto avec accompagnement, etc. Puis dans chaque formation instrumentale, rangez les partitions par ordre alphabétique de compositeurs en commençant par les anthologies. Et pourquoi ne pas faire un petit carnet où vous reproduiriez les indications de votre parthothèque, petit carnet qui vous serait précieux lors de vos pèlerinages chez les marchands de musique.

Et maintenant la discipline la plus dure à acquérir : quand, après une séance enthousiasmante de musique d'ensemble, tout le monde s'en va. Vite ! Assurez-vous que toutes les parties séparées des partitions que vous avez jouées ont bien réintégré le conducteur et qu'elles attendent sagement et en ordre la prochaine sollicitation. Récupérez vos «billes» (c'est-à-dire vos partitions) sans scrupules et sans honte.

2 - FAITES VOTRE CHOIX, FOUILLEZ ! FOUILLEZ !

Avez-vous des références ?

Fouillez d'abord les catalogues si vous en avez. Je sais d'expérience que ce n'est pas si facile que ça. Si les marques d'automobiles distribuaient les catalogues de leurs derniers modèles avec autant de parcimonie que certains éditeurs de musique le font, ils seraient en faillite depuis longtemps. Passer des commandes, c'est facile : il suffit de prendre sa plus belle plume ou son plus beau téléphone. Mais ce n'est pas si simple. Si vous n'indiquez que les références d'édition sans le titre et l'auteur ou le contraire vous

aurez des lettres sans réponse et des «blancs» au téléphone ou bien encore vous obtiendrez des réponses dans le genre de celles qu'un marchand de musique que je nommerai pas faisait quand il ne connaissait pas : «C'est épuisé». Aussi lorsque vous passez vos commandes, donnez le maximum d'indications sur la partition que vous désirez.

Ne leur en faites pas voir de toutes les couleurs.

Ce qui montre bien que commander une partition en se rappelant pour toute indication la couleur de la couverture est une tentative vouée à l'échec. Méfiez-vous des références que vous donnent les amis (et... oserais-je le dire, les professeurs), dites-vous que des compositeurs comme Telemann, Handel, Vivaldi sont présents dans la plupart des catalogues des grands éditeurs comme des plus modestes ; et que, de plus, ils ne se consultent pas et éditent souvent la même œuvre...

La Chasse aux doublons : Greensleeves ou comment s'en débarrasser.

Dans le magasin, prenez votre temps. Le meilleur choix s'effectue toujours dans la sérénité, c'est bien connu et tout aussi valable pour l'achat des partitions. Dans la mesure du possible, il est toujours préférable d'éviter les anthologies, c'est la meilleure manière d'éviter les doublons. Que sont les doublons ? Les doublons sont à l'édition musicale ce que sont les rats à nos villes : on a beau trouver de nouveaux moyens de les éliminer, ils finissent toujours par réapparaître. Ainsi, il doit bien y avoir aujourd'hui une bonne centaine de versions de la fameuse mélodie baptisée «Greensleeves» noyées dans des dizaines d'anthologies : dans toutes les mesures (en 3/4, en 3/8, en 6/8, en 6/4), dans toutes les tonalités (y compris fa dièse mineur pour les arrangeurs qui n'ont rien compris à la flûte à bec), pour toutes les instrumentations (1 sopranino et 1 contrebasse, 4 sopranos et 18 altos, 1 guitare avec 1 ténor, une flûte à bec et accompagnement de métronome (et j'en oublie beaucoup volontairement qui sont plus terribles encore...)). Recherchez donc les éditions «cohérentes». J'emploie ce terme à dessein car cette qualité est finalement assez rare dans l'édition moderne. Il ne faut pas mépriser les anthologies, elles sont les «Que sais-je ?» de la littérature musicale, elles incitent à faire plus ample connaissance avec un compositeur ou une époque de l'histoire de la musique. Encore faut-il que ces anthologies aient un thème, un schéma directeur assez «pointu» pour qu'elles soient intéressantes. Evitez le style «Tagada pouet pouet, je m'éclate à la flûte», 45 pièces faciles pour une flûte à bec soprano seule, du Moyen-Age à nos jours, de Guillaume de Machaut à Stravinsky en passant par Philippe-Adrien Macheprot et Pic de la Mirandole (alors là, je vous le garantis, vous aurez encore droit à Greensleeves dans la partie «Anonymes, Renaissance anglaise»). Mais que peut-on entendre par cohérence ? C'est simple. Aimez-vous Loeillet ? (encore lui...).

Je parle du Jean-Baptiste, de Gant, celui qui ne composa pas moins de 48 sonates (en 4 opus de 12 sonates) pour une flûte à bec alto et basse continue. Les éditeurs l'aiment aussi, beaucoup, à la folie. Chacun y va, dans son coin, de sa petite sonate de Loeillet. Certains en font deux dans un volume, d'autres les font trop chères, bref, c'est la pagaille. Notez que vous avez un atout dans votre jeu : le N° 5 de «Flûte à bec et Instruments anciens» où toutes les œuvres des Loeillet sont répertoriées avec les références d'édition, montrant clairement les doublons possibles. Dans ce cas, préférer l'édition systématique à moins que vous désiriez éviter de jouer tout Loeillet, auquel cas, là encore, vous pourrez repérer celles qui vous plaisent et n'acheter que celles-là. Mais ce travail n'est pas fait pour tous les compositeurs. Il faut donc le faire au fur et à mesure, dans le magasin, en bénéficiant ou non de l'aide du vendeur. C'est une autre

tâche fastidieuse à souhait, mais salutaire.

Déchiffrage direct.

L'idéal bien sûr serait d'emporter sa flûte avec soi et, quand on n'est pas sûr, de déchiffrer sur place la partition, mais je ne suis pas certain que tous les marchands de musique seront d'accord. En l'occurrence, un déchiffrage, silencieux de la mélodie peut très bien remplacer l'instrument.

3 - PARLEZ ! PARLEZ !

Dans tous les cas, parlez au marchand, à vos amis, à vos professeurs, dites-leur ce que vous recherchez, ce que vous aimez, ce que vous préférez, et vous aurez des renseignements, des indications qui, partielles ou incomplètes, seront toujours un début de piste pour la chasse à la musique. Bonne Chasse !

INFO... RÉGION... INFO... RÉGION... INFO... RÉGION... INFO... RÉGION... INFO... RÉGION... INFO...

68 villes sont maintenant concernées par les actions de l'AFFB régionalisée. Diffusion à travers le magazine et les lettres régionales, organisation de concerts, de cycles permanents, de stages, d'exposition...

Avec le C.N.T.A., les correspondants disposent désormais d'un outil administratif permanent, au service des instruments anciens. A chacun d'y trouver sa place, acteur ou auditeur !

AMATEUR A L'AFFB...

Un magazine national et spécialisé ne peut se faire l'écho de l'intégralité de la vie des instruments anciens dans notre pays. De là à en déduire l'absence d'une réelle politique de développement de la pratique instrumentale pour les amateurs aiseins de l'AFFB, c'est considérer comme quantité négligeable le travail considérable accompli par des correspondants bénévoles, travail dont le seul tort est d'être discret, en cette époque "médiatique"...

Y. Cesco

Lille
Béthune
Calais
Metz
Reims
Nevers
Dijon
Lyon
Toulon
Pau
Agen
Biarritz
Cherbourg
Bayeux
Quimper
Brest
Saint-Malo
.....

BASSE NORMANDIE

Cherbourg accueille du 10 au 25 janvier l'exposition sur la facture des flûtes, dans le cadre d'une opération autour de la flûte à bec, avec un stage, des animations et un concert du groupe Saltarello (P. Boquet et J.N. Catrice) le 10 janvier.

Une manifestation similaire est prévue à Bayeux en mars.

BRETAGNE

L'évènement de ce début d'année est bien sûr la création de "MISSION 1", une œuvre pédagogique pour quatuor de flûtes à bec et groupe d'enfants, œuvre commandée à Yves KRIER, compositeur breton, par l'ensemble SESQUITERTIA.

Les musiciens travaillent depuis octobre avec la classe de flûte de l'ENM de Saint-Brieuc, dans le cadre d'une mission du ministère de la culture ; la création est prévue le 31 janvier au petit théâtre de St-Brieuc.

SESQUITERTIA donnera également des concerts le 30 janvier à Perros, le 1er février à Chateaugiron et le 2 février à l'Université de Haute-Bretagne.

"Les Pâques de la Musique Ancienne", une opération de l'Estuaire Sonore, se dérouleront du 20 au 26 avril 1987 à Dinard/Saint-Malo. Un stage, un festival, des expositions, et une nouveauté, le festival "off". Renseignements : AFFB/CNTA.

RHONE-ALPES

Un cycle de six week-ends de formation a été mis en place pour les flûtistes à bec, avec Claire MICHON et Denis RAISIN DADRE ; il est encore possible de s'y inscrire en tant que stagiaire ou auditeur.

D'autre part, un concert-spectacle sera donné par l'ensemble IL DISSONANTE les 29, 30 et 31 janvier à Lyon. Au programme : comédie madrigalesque "La Folie Sénile" et madrigaux de Adriano BANCHIERI.

Les coordonnées de l'AFFB Région
sont disponibles au :
CNTA et à la LMP
Tél. (16) 99 40 03 21 et (1) 42 72 09 92

52.

Suite zur Introduction: Xantippe.

*f*li.

12 staves of musical notation. The score includes various dynamics such as *tutti.*, *f*, and *f*li. Rehearsal marks with numbers 1 through 12 are placed above the staves. The notation includes notes, rests, and bar lines.

Vorspiel zur Scene, wie Tränen.

D.: all. Durde - - cina, all. Durde - - cina; D.: all. Adina, - - 2. D.: all. Atta - -

2 staves of musical notation. The score includes various dynamics such as *f*li., *tutti.*, and *f*. Rehearsal marks with numbers 1 through 12 are placed above the staves. The notation includes notes, rests, and bar lines.

NOUVELLES PARTITIONS

SOPRANO SOLO.

Van Eyck. Der Fluyten Lust-hof. XYZ 1013. Volume 1.

Nouveau ? Non, bien sûr... Il s'agit pourtant d'une nouvelle édition car le texte a été corrigé, des erreurs et des commentaires et des notes sont venus s'ajouter au texte lui-même regravé avec des poinçons plus gros, donc plus lisibles. Cependant, on est encore loin de l'appareil critique de l'édition suisse Amadeus.

«Zum Tånze aufgespielt» (W. Rehmert). Nouvelle édition des estampies et danses royales que nous connaissons par celle d'A. Keruzoré chez Zurfluh. Noetzel 3584.

SOPRANO AVEC ACCOMPAGNEMENT

Girolamo Dalla Casa et Giovanni Bassano. Divisions on chansons III pour un instrument de dessus et continuo. (Arrt. : B. Thomas). London Pro Musica Edition. LPM REP8.

Contenu : A la fontaine / Arousez vo violette. Airs avec diminutions de Giovanni Bassano (d'après Adrien Willaert) et de Girolamo Dalla Casa. L'excellente collection «ricercate e passaggi» de Bernard Thomas dans cette maison d'édition se poursuit donc, pour le plus grand plaisir des amateurs de diminutions, avec cet ouvrage et le suivant, ainsi qu'une version ornementée dans les quatre parties que l'on trouvera dans les quatuors.

Girolamo Dalla Casa, Giovanni Bassano et autres auteurs. Divisions on «Ancor che col partire» pour une voix ou un instrument de dessus et continuo. (Arrt. : B. Thomas). London Pro Musica Edition. LPM REP11.

Contenu : «Ancor che col partire» de Cipriano de Rore diminué par Girolamo dalla Casa, Bassano, Rogniono, Spadi, Bovicelli.

Irish Tånze (jigs, reels, hornpipes) (K. Buhé). Heinrichshofen N 1371.

ALTO AVEC ACCOMPAGNEMENT.

BACH J.S. 4 duos pour flûte à bec alto et clavecin. (Arrt. : G. Zann). PAN 700.

Contenu : trio en ré mineur pour orgue BWV 583. Adagio de la Toccata, Adagio et Fugue en ut Majeur pour orgue, BWV 564. Adagio du triple concerto (flûte, violon, clavecin et cordes) en la mineur, BWV 1044. Trio en Sol Majeur pour orgue BWV 586.

Brian BONSOR. From descant to treble. (de la flûte à bec soprano à la flûte à bec alto). Volume pour les flûtes – ED 12229. Volume d'accompagnement au piano – ED 12249.

Un peu comparable aux «Quatre Saisons» de Sanvoisin chez Billaudot, mais avec un répertoire plus anglo-saxon, évidemment.

Volume 2 : pour les flûtes – ED 12259 pour le clavier – ED 12249.

Francesco Mancini. Volume 2 des 6 sonates pour flûte à bec alto (ou flûte traversière ou violon) et basse continue. Edition Noetzel. N 3554.

Contenu : Sonates 3 et 4.

DEUX FLUTES A BEC AVEC ACCOMPAGNEMENT.

«First Taste of Telemann» arrangé pour deux sopranos avec alto et ténor optionnelles et/ou guitare. LMP RGS-1.

Contenu : 13 danses diverses.

Sans aucun titre sauf des indications en tête des morceaux qui n'auraient pas déplu à Erik Satie (légèrement, cérémonieusement, etc.).

DUOS DE FLUTES A BEC.

Trees Hoogwegt : «Tekanemos» pour deux flûtistes à bec. Edition MOECK 2804 (Collection Amsterdam Loeki Stardust Quartet).

Extrait de la présentation : «Tekanemos, le titre, est fait d'un assemblage de mots grecs : teknon (enfant) et anemos (vent). L'œuvre est un jeu qui s'inspire des bruits légers et rapides du vent. Dans un flux continu de sons soufflés, de sifflements et de chuintements, des trilles, des accords, des motifs mélodiques et rythmiques, des articulations rapides et des vibratos créent une courbe de tension qui est belle comme le vent».

Soprano et alto

J.S. BACH 7 inventions (D. im Schlaa). Bien connues de tous les pianistes et clavecinistes, voici 7 inventions à deux voix proposées aux flûtistes à bec. Noetzel 3623.

Deux altos

Tånze aus Europa (D. im Schlaa). Un ensemble éclectique (de Neusiedler à Bach) de petites pièces arrangées pour deux flûtes à bec (niveau élémentaire). Noetzel N 3594.

Leichte Volkstånze (D. im Schlaa). Noetzel N 3593.

Lieder in der Gartenlaube (D. im Schlaa). Chansons populaires ou enfantines. Noetzel N 3609.

Duettbuch (U. Emden). 25 pièces d'auteurs divers, de Couperin à Mozart, arrangées pour deux flûtes à bec (trois d'entre elles se trouvent aussi dans le recueil «Tånze aus Europa»). Noetzel N 3583.

TRIOS DE FLUTES A BEC.

Au Clair de la lune, trio pour Sopranos (ou 3 ténors). Nova Music NM323.

Madrigaux vol. 2 pour SSA. LMP14.

Contenu : Full Fathom five (1611) (Robert Johnson), Since Bonny Boots was dead (1597) (William Holborne), Sweet Kate (1609) (Robert Jones).

Das Altflötentrio (A. Hinkelbein). Arrangements divers de la Renaissance à nos jours. Heinrichshofen N 2031.

Paul Hofhaimer. 6 pièces pour 3 voix ou instruments. (SAB) LPM TM55.

Contenu : Greiner, Zanner, Erst weis ich, was die Liebe ist. Fro bin ich, On Frewd verzer ich, Trititia vestra, In Gottes Namen.

Antonio Lotti (1667-1740) «Truly he hath borne our grief» pour ATB ou TTB avec un second chœur de même instrumentation optionnel. LMP22.

Thomas Morley (1557-1602) Madrigaux vol. 1 (SSA) LMP12.

Contenu : Lady, those Eyes (1593), This Love is But A wanton Fit (1602), See, Mine Own Sweet jewel (1593).

J.F. REICHARDT (1752-1814) 14 Spielstücke (A. Schmidt). Deux sopranos une alto. Une écriture simple, parfois un peu martiale. Niveau préparatoire-élémentaire. Heinrichshofen N 1853.

Thomas Tomkins (1572-1656) «Sure there Be no God of Love» (TTB) LMP-5.

QUATUOR DE FLUTES A BEC.

Cinq chansons hollandaises d'une édition de Phalèse (1572) pour 4 voix ou instrument (SSTB) LPM TM47.

Contenu : Compt al wt Zuyden, Int groene, Laet uns nu al verblijden, Janne moye, Al hadden wi j.

Deux chants populaires allemands : An den Mond et Der Sehnsucht Treue (SATB ou AATB). LMP RFS16.

Loch Lomond (Folklore écossais) (SATB ou AATB). LMP RFS11.

Six chansons comiques du 16e siècle pour 4 voix ou instruments (STTB), LPM TM56).

Contenu : Au joli jeu (Clément Janequin), C'est grant pitié (Pierre Certon), Je fille quand Dieu me donne (Gosse), Il estoit ung jeune home (Delafont), La plus belle de la ville (Clément Janequin) Chambriere, chambriere (Jehan Planson).

Joseph Barnby (1838-1896) Sweet et low (SATB ou AATB) LMP RFS14.

Antoine Busnois. 6 quodlibets pour 4 voix ou instruments (ATTB). LPM TM 48.

Contenu: Amours fait moult + Il est de bonne heure né + Tant que nostre argent, Amour nous traicte + Je m'en vois, Mon mignault + Gracieuse, On a grant mal + On est bien malade, Votre beauté + Vous marchez, Et qui la dira.

Girolamo Dalla Casa : «A la dolc'ombra» (Sestina), version à quatre parties toutes ornementées (d'après Cipriano de Rore). (Arrt. : B. Thomas). London Pro Musica Edition LPM REP12.

Claude Debussy. Le Petit Nègre. (SATB). Nova Music NM329.

Stepen C. Foster (1826-1864) : My Old Kentucky home (SATB ou AATB) LMP RFS12.

Dito : Old folks at home (AATB) LMP RFS13.

«When shall the sun shine ?» (Arrt. : Paul Leenhouts) pour quatuor de flûtes à bec (SATB). Ed. MOECK 2803.

Une pièce très «variété» où les flûtistes font du «tsoum-ta-ka-tsoum» et du «chou-bi-dou-ouah».

Johann Mattheson (1681-1722) Gigue en ré mineur (SATB). LMP-19.

D. SCARLATTI Katzenfuge (D. im Schlaa). Le dernier des 30 Essercizi de scarlatti dans une version pour quatuor de flûtes à bec. Partition et parties séparées. Noetzel N 3621.

Karel van STEENHOVEN. «Wolken» pour 4 flûtes à bec altos. Ed. MOECK 2802. Traduction du titre : Nuages. Commentaire de présentation :

«dans le ciel, ce sont les vapeurs qui se condensent en nuages bizarres ; ici, toutes sortes de nuages sonores se forment à partir des éléments épars du matériel mélodique». Cette pièce d'une écriture résolument actuelle quoique conventionnelle exige une technique sans faille et un bon déchiffrement.

Matyas SETBER. DANCE SUITE. Vol. 1. Pour quatuor (SATB) Ed. SCHOTT ED 12251 1- Tango 2- Ragtime 3- Slow fox.

Ces pièces, faciles à mettre en place, sont d'une écriture simple et cependant efficace.

Matyas SEIBER. DANCE SUITE. Vol. 2. Pour quatuor (SATB) Ed. SCHOTT ED 12252 1- Valse 2- Blues 3- Fox-trot.

Même remarque que ci-dessus car il s'agit de la suite.

Thomas Westendorf (1848-1923) «I' Il take you home again Kathleen (SATB ou AATB) LMP RFS15.

Maurice C. Whitney (1909-1984) The Carnival Suite : 3. The Roller Coaster (AATB) LMP-9.

Adrien Willaert. 5 Villanelles (1545) pour 4 voix ou instruments (ATTB). London Pro Musica Edition. LPM TM 42.

Contenu : Madonn' io non lo so, Cingari simo, Madonna mia fa, Vecchie lettrose, O bene mio fa.

QUINETTES DE FLUTES A BEC.

La Danse des Fleurs (Traditionnel) (SSATB). Nova Music NM324.

Paduana bona speranza (v. 1600) arrangé pour 5 flûtes à bec basses (ou violes de gambe ou violoncelles). LMP-30.

Lodovico Agostini, 4 Canzoni alla napolitana (1574) pour 5 voix ou instruments (SATTB) LPM TM59.

Contenu : All' arm', all'arm', Tre cose son in terra, Solo e pensoso, La pastorella mia.

Johannes Brahms (1833-1897) Motet op 29 N° 2 (SATTB) LMP-24.

William Brade. 10 Danses (1617). Pour 5 instruments (flûtes à bec - SATTB). London Pro Musica Edition. LPME TM 43.

Contenu : Turkische Intrada. Die Nachtigall. Almand (XXXV) et Courante (XXXVI) de Robert Johnson, Allmand (XLII), Ein Scottisch Tanz (XVI), Courante (XXIX), Naglein Blumen (XLIV) de Robert Bateman, Die schone Lilien (XLVI), Der alte Hildebrandt (L).

Giacomo Gastoldi. 7 balletti (1596) pour 5 voix ou instruments. (SAATB) LPM TM 45.

Contenu : Speme amorosa (IV), Lo Schernito (V). L'ardito (VIII), Amor vittorioso (IX), Il premio (X), Caccia d'amore (XIII), La Sirena (XI).

Hans Leo Hassler (1564-1612) Mein G' muth ist mir Verwirret (1601) (SSATB). LMP21.

W.A. MOZART Cinq contredanses (K 609) (I. Fankhauser). Heinrichshofen N 8968. (Snino S.A.T.B.)

Giovanni Maria Trabaci. 5 Galliards (1615) pour 5 instruments (SATTB). LPM TM 52.

Contenu : Gagliarda prima a 4, detto il Gallucio, Gagliarda terza a 4, detta la Talianella, Gagliarda Seconda a 5, detta la Scabrosetta, Gagliarda terza a 5, sopra la Mantoana, Gagliarda quarta a 5 alla spagnola.

SEXTUORS DE FLUTES A BEC

Christoph Demantius. 11 Danses (1608) pour 6 instruments (SSATTB). LPM TM 46.

Contenu : Galliarda sexta (XXXVI), Galliarda nova (XXXIX), Galliarda duodecima (XLII), Galliarda decima (XL), Der erste Tanz (XLIII), Der Funffte Tanz (XLVII), Der Dritte Tanz (XLV), Der neunde Tanz (LI), Der Achte Tanz (L), Der zehende Tanz (LII).

Melchior Franck. 7 Intradras pour 6 instruments (SSATTB). LPM TM 54.

Contenu : Intrada II, IX, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII.

Orazio Vecchi. 6 Canzonette (1587) pour 6 voix ou instruments (SSATTB). LPM TM 53.

Contenu : Saltavan Ninfe, Satiri e Pastori, Deh ! lascia Filli i fiori, Io son restato, Mentre mia stella, Se la mia donn'altera, O sole, o stelle, o luna.

FLUTE TRAVERSIERE

Les éditions Noetzel Heinrichshofen, dans la collection «L'arte del flauto», proposent quatre intéressantes sonates très bien écrites pour la flûte à une clef.

C.H. GRAUN (1704-1759) sonate en sol majeur pour flûte traversière et basse continue (H. Kölbl) : la première édition d'une œuvre qui fait penser à C.P.E. Bach. Heinrichshofen N 1360.

J.C. FISCHER (1733-1800) sonates en ré majeur et en ré mineur pour flûte traversière et basse continue (1780) (H. Ruf) : une agréable écriture très représentative de son temps, avec quelques effets de virtuosité qui tombent très bien sous les doigts. Noetzel N 3595.

F.A. HOFFMEISTER (1754-1812) sonate en ré majeur pour flûte traversière et basse continue op. 21 n° 1 (1790) (H. Ruf) : œuvre brillante, beaucoup d'arpèges et de gammes, mais sans grande difficulté technique. Noetzel N 3597.

VIOLE DE GAMBE.

Richardo ROGNONO. Viola bastarda settings pour basse de viole et continuo. Collection «Ricercate e passaggi, improvisation and ornamentation, 1580-1630» London Pro Musica Edition LPM REP 9. Contenu : Diminutions sur «Ancor che col partire» et «Ung gay bergier».

LUTH

Alessandro PICCININI Das Lautenwerk von 1623 (Perret, Correa, Chatton). Deuxième volume des œuvres pour luth seul de l'auteur, en notation moderne, clef de sol, clef de fa. Heinrichshofen N 1899.

GUITARE ET CLAVECIN

L. van BEETHOVEN Vier Stücke (WoO 43/1-2 et 44/1-2) (K. et T. Ragossnig). Quatre pièces originellement écrites pour mandoline et clavecin. Heinrichshofen N 2018.

NOUVEAUX LIVRES.

Claudio Abbado. «Je serai chef d'orchestre». Editions Van de Velde et Hachette Jeunesse.

Ce livre est essentiellement destiné aux enfants et illustré en conséquence. C'est avec une grande simplicité que Claudio Abbado raconte son itinéraire, expliquant en même temps ce qu'est un orchestre et de quels instruments il est composé. A faire lire à ceux qui font passer l'intérêt de «savoir se faire entendre» avant celui de «savoir écouter».

Michel Prada. Un maître de musique en Provence et en Languedoc. Jean Gilles (1668-1705), L'homme et l'œuvre. Edité par Société de Musicologie du Languedoc à Béziers.

La «Messe des Morts», tout le monde désormais la connaît, mais il y eut d'autres œuvres (toutes religieuses) qui firent la notoriété de Jean Gilles. Voici l'ouvrage de référence pour ceux qui s'intéressent à la personnalité de ce compositeur : tout y est. Biographie, catalogues des œuvres, analyse des formes de composition ainsi que de la mélodie, du rythme, de l'harmonie, catalogue thématique, bibliographie commentée, discographie, tout y est vous dis-je.



Musique en main
G.P. Telemann
œuvre en la majeur
pour flûte à bec et basse continue

MUSIQUE en MAIN

Répertoire de
concert
pour flûte à bec alto
souvent inédit
dans le texte
original

Van Eyck. DER FLUYTEN LUST-HOF, soprano (MM1)
Hotteterre. SUITE, 2 flûtes alto et b.c. (MM2)
Purcell. TROIS SONATES, 2 flûtes alto et b.c. (MM3)
J. Loeillet. SONATES, flûte alto et b.c. vol. I, II et III (MM4, MM5 et MM6)
Haendel. SONATE en fa maj., flûte alto et b.c. (MM7)
- SONATE en sol min., flûte alto et b.c. (MM8)
- SONATE en la min., flûte alto et b.c. (MM9)
- SONATE en ut maj., flûte alto et b.c. (MM10)
Bach (J.S.). CONCERTOS, parties séparées, alto (MM11)
- CANTATES, parties séparées, alto (MM12)
Telemann. SONATE en ut maj., flûte alto et b.c. (MM14)
- SONATE en fa maj., flûte alto et b.c. (MM15)

aux Editions **HEUGEL**
représentées exclusivement par
A. LEDUC
175 rue St-Honoré - 75040 PARIS CEDEX 01

INSTITUT NÉERLANDAIS

*Week-end pour joueurs de flûte à bec avancés
Samedi 31 janvier et dimanche 1er février 1987*

Organisation

L'Institut Néerlandais et l'Association néerlandaise Musique au foyer en collaboration avec l'Association française pour la flûte à bec.

Participants

Un nombre maximum de 50 participants actifs, jouant différents types de flûte à bec, peut être accueilli (à partir du niveau moyen des Conservatoires Nationaux). La participation aux deux jours du week-end est obligatoire.

Des auditeurs de tous niveaux sont les bienvenus dans la mesure des places disponibles.

Programme

Le week-end se déroulera de la façon suivante : chaque jour, quatre ateliers sont organisés simultanément (de 10 h à 17 h 30), divisés chacun en trois séances de travail d'une heure et demie. Les participants actifs doivent s'inscrire à deux ateliers (l'un le samedi, l'autre le dimanche); ils ne pourront pas changer d'atelier au cours de la journée. Les auditeurs sont libres d'assister aux ateliers de leur choix. Lors de l'inscription, on est prié d'indiquer un ordre de préférence pour les différents ateliers. La répartition définitive des participants sera établie par les organisateurs.

Le samedi soir, il y aura un programme commun pour tous les participants. Sous la direction des quatre animateurs, on travaillera, de façon détendue, des exercices techniques et le jeu d'ensemble.

Atelier 1 sous la direction de Léo Meilink

Capacité : 10 participants.

Mélodies de danse du Moyen-Age et, comme contraste, une œuvre contemporaine.

Atelier 2 sous la direction de Marjolein van Roon

Capacité : 12 participants.

L'art de l'ornement de la haute période baroque (e.a. l'Art de préluder de Hotteterre).

Atelier 3 sous la direction de Heiko ter Schegget

Capacité : 12 participants.

Jacob van Eyck : "Der fluyten lust-hof" (17ème siècle).

Atelier 4 sous la direction de Han Tol

Capacité : 12 participants.

Ricercars de la fin du 16ème siècle et les Fantaisies de Telemann.

Inscription

Les frais d'inscription au week-end s'élèvent à 150 F pour les participants, à 80 F pour les auditeurs. La date de clôture d'inscription est le 19 janvier 1987.

Renseignements complémentaires

Institut Néerlandais, 121 rue de Lille, 75007 Paris (47 05 85 99)

A.F.F.B., 68 bis rue Réaumur, 75003 Paris (42 72 30 72)



BULLETIN D'INSCRIPTION

à retourner à l'Institut Néerlandais - 121 rue de Lille, 75007 Paris

Nom : _____ Prénom : _____

Adresse : _____ Téléphone : _____

Niveau : _____

Genres de flûtes et diapasons : _____

Si vous êtes participant actif, veuillez indiquer un ordre de préférence pour votre participation à deux ateliers du week-end en mettant des chiffres (1 à 4) dans toutes les cases suivantes :

atelier L. Meilink

atelier H. ter Schegget

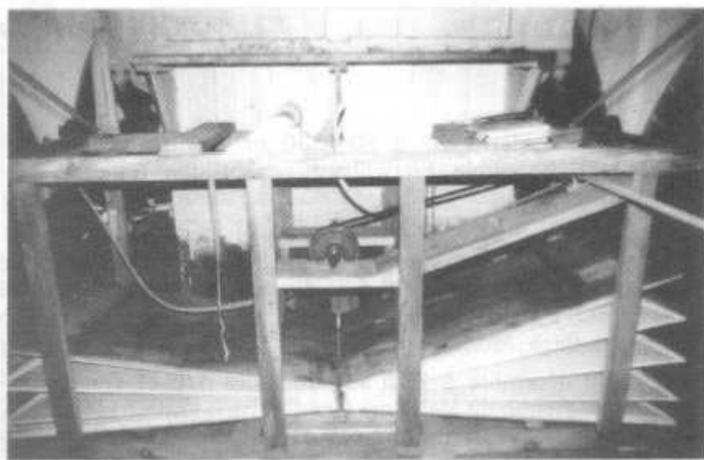
atelier M. van Roon

atelier H. Tol

auditeur



" G. Leonhardt et C. Coin "



" Détail de la soufflerie "

abandonné, démonté dans des caisses, ce qui le préservera des outrages de l'histoire musicale. Classé Monument Historique en 1971, sa restauration commence en 1984 par un programme de J.P. DECAVELE, technicien-conseil pour les orgues auprès du Ministère de la Culture, puis enfin confiée à Barthélémy FROMENTELLI qui lui rendit toutes ses couleurs tant visuelles que sonores entre avril 85 et septembre 86.

La composition de ce merveilleux instrument est la suivante : un seul clavier de 48 notes (ut 1 à ut 5) - une pédale de 17 notes en tirasse - 14 Jeux - montre, doublette, fourniture, cymbale, cornet, bourdon, flûte, nazard, quarte, tierce, flageolet, trompette, cromorne, voix humaine, basse et dessus.

Il ne restait plus qu'à faire sonner à nouveau cet orgue tel que son facteur l'avait conçu, ce que firent successivement Sergio VARTOLO le 15 novembre et Gustav LEONHARDT le 16 novembre à l'occasion de deux concerts de musique des XVII et XVIIIèmes siècles. A l'issue de ce deuxième concert eu lieu dans le superbe cadre du château du Marquis de ROSANBO le concert inaugural des "Rencontres Internationales de Musique Ancienne en Trégor", avec Gustav LEONHARDT et Christophe COIN, rencontres qui se donnent pour objectifs d'animer et diffuser, autour de l'orgue de Lanvellec, la musique ancienne dans cette très belle région bretonne riche en passé architectural et en avenir musical.

STAGES-CONFÉRENCES

liste établie par Valérie Mercan

13 décembre, ST GERMAIN EN LAYE.

Table ronde autour du TE DEUM de Lully, par E. List et P. Beaussant. Centre d'Études Polyphoniques et Chorales de Paris, 9 rue la Bruyère, 75009 Paris - Tél. (1) 42 81 04 33.

17 au 21 décembre, NICE.

Rhétorique gestuelle baroque par C. Pelle. Société de Musique Ancienne de Nice, 32 rue Droite, 06300 Nice - Tél. 93 92 30 53.

19 décembre, NICE - Théâtre du Vieux Nice 16 h.

L'acte du chanteur aux XVIIème et XVIIIème siècles en France par M. Verschaeve. Société de Musique Ancienne de Nice, 32 rue Droite, 06300 Nice - Tél. 93 92 30 53.

20 décembre NICE - Théâtre du Vieux Nice 14 h.

L'opéra baroque, conférence par P. Beaussant. Société de Musique Ancienne de Nice, 32 rue Droite, 06300 Nice - Tél. 93 92 30 53.

31 janvier - 1er février PARIS

Week-end pour flûtistes à bec ; niveau avancé. Léo MEILINK, Marjolein van RON, Heiko ter SCHEGGET, Han TOL, Institut Néerlandais, 121 rue de Lille, Paris (75007). Tél. (1) 47 05 85 99.

9 février NANCY, Faculté des Lettres

"Henri DESMARET, musicien lorrain", conférence par Jean DURON. Avec la participation de l'Atelier Vocal de Nancy.

9 au 13 mars, PARIS.

Analyse comparée des mélodies liturgiques communes à divers répertoires latins (vieux romain, grégoriens, ambrosien) par Dom Jean Claire et le Chanoine Jean Jeanneteau. Centre d'Études Polyphoniques et Chorales de Paris, 9 rue la Bruyère, 75009 Paris - Tél. (1) 42 81 04 33.

14-15 mars NANCY

Stage de chant soliste "l'Opéra Français de Lully à Rameau" avec Henri LEDROIT. Association de Musique Ancienne de Nancy, 11 Grande Rue, Nancy (54000). Tél. 83 30 16 55.

CONCERTS

Liste établie par Michelle Tellier

BRETAGNE :

Vendredi 8 février 1987 à 20 h 30 au Théâtre de Morlaix (29210) : Ensemble Fitzwilliam : Musique française et italienne.

ILE-DE-FRANCE :

Lundi 15 décembre à 20 h 30 à l'Église St Germain l'Auxerrois, Paris (75001); (Rens.: 45 24 16 50) : Le Concert Français : Telemann, Bach, Mozart.

Samedi 20 décembre à 17 h au Musée des Arts et Traditions Populaires, avenue du Mahatma Gandhi, Paris (75016); (Rens.: 47 47 69 80) : Crèches et Noël : Berry Hayward Consort, J.Y. Hameline, J. Cheyronnaud.

Lundi 5 janvier en l'église St Louis en l'Île, 19 bis rue St Louis en l'Île, Paris (75004) ; I. Poulenard, S. Boulin, M. Verschaeve, J.L. Jardon, ensemble vocal et instrumental, direction G. Guillard : JEPHTE de E. Jacquet de la Guerre ; Pastorale de M.A. Charpentier.

Du vendredi 16 janvier au vendredi 6 février à l'Opéra de Paris (Salle Favart) Paris (75002) : Les Arts Florissants, direction W. Christie : Atys de Lulli.

Lundi 19 janvier à 20 h 30 à la Salle Gaveau, rue La Boétie, Paris (75008) : Y. Le Gaillard et P. Cohen, pianoforte : Krebs, Méhul, Clementi, Haydn, Mozart.

Jeudi 22 janvier à 20 h 30 à l'Institut Néerlandais, 121 rue de Lille, Paris (75007) ; récital par T. Koopman, clavecin.

Jeudi 22 janvier à 20 h 30 à l'église des Billettes, 22 rue des Archives, Paris (75004) ; Ensemble Métamorphoses, direction M. Bourbon : Missa Pange Lingua de Josquin des Prés.

Mercredi 4 février à 20 h 30 à l'Institut Néerlandais, 121 rue de Lille, Paris (75007) ; Concert par H. ter Schegget (flûte à bec), H.J. Schwitters (violoncelle) et S. Taylor (clavecin).

Lundi 9 février à 20 h 30 à la Salle Gaveau, rue La Boétie, Paris (75008) ; (Rens.: 45 24 16 50) : Pariser Quartett : Telemann, Marais, Couperin, K.P.E. Bach.

Mercredi 11 février à 20 h 30 à la Salle Gaveau, rue La Boétie, Paris (75008) : Les Folies Françaises, H. Ledroit, E. Joyé, H. d'Yvoire, A. Keller, J. Hantaï : Telemann, Händel, Marais, Clérambault.

6 mars et 22 mai 87 à 20 h 30. Trio baroque d'Île-de-France, H. Sakurai clavecin, U. Kohn violoncelle, C. Burnens flûte à bec, maison des Jeunes et de la Culture des Hauts de Belleville 43 rue du Borrégo, Paris (75020).

Lundi 16 mars à 20 h 30 à l'Église St Germain l'Auxerrois, Paris (75001) ; (Rens.: 45 24 16 50) : Hesperion XX avec J. Savall : Intermedios de Lope de Vega.

Samedi 4 avril à la Conciergerie, Bd du Palais, Paris (75004) dans le cadre du Festival des Instruments Anciens : Nuit folle de la musique ancienne (toute la nuit !) avec l'Ensemble Clément Janequin, les Saqueboutiers de Toulouse, la Bande des Hautbois, etc. + buffet.

Lundi 13 avril à 20 h 30 à l'Église St Germain l'Auxerrois, Paris (75001) ; (Rens.: 45 24 16 50) : Ensemble Gilles Binchois : Machaut.

LANGUEDOC-ROUSSILLON :

Du lundi 2 au mardi 10 mars à Montpellier (34000) : Les Arts Florissants, direction W. Christie : Atys de Lulli.

LORRAINE :

Vendredi 13, dimanche 15, mardi 17 mars à Metz (67000) : La grande Écurie et la Chambre du Roy, direction J.C. Malgoire : Gluck.

Lundi 2 février à 20 h 45 salle Poirel à Nancy (54000) ; Deller Consort : Madrigalistes anglais et italiens.

Mardi 17 mars à 20 h 30 Hôtel-de-Ville de Nancy (54000) ; B. Verlet, C. Dune, L. Bajou : Louis Couperin et Michel Lambert ou le clair obscur.

MIDI-PYRÉNÈES :

Mercredi 17 décembre à 21 h au Musée des Augustins à Toulouse (31000) : Les Saqueboutiers de Toulouse, J. Elwes, E. Mangiocavallo, A. Ladrette, E. Ferré : Musique Italienne du 17ème siècle : Grandi, Castello.

NORD :

Dimanche 1er février à Boulogne sur Mer (62000) : La grande Écurie et la Chambre du Roy, direction J.C. Malgoire : Gluck.

PAYS DE LA LOIRE :

Vendredi 30 janvier à 21 h à la Chapelle des Naudières à Rezé-les-Nantes (44400) (sous réserves) : Pariser Quartett : Telemann.

Mardi 28 avril à 21 h à l'Église du Rosaire à Rezé-les-Nantes (44400) : Ensemble Stradivaria, D. Cuiller, G. Scharapan : Bach.

PROVENCE - ALPES - COTE D'AZUR

Jeudi 18 décembre à 20 h 30 au Théâtre du Vieux Nice, Îlot des Serruriers, Nice (06300) ; S. Boulin, I. Poulenard, N. Spieth, A. Maurette : E. Jacquet de la Guerre, F. Couperin, A. Campra.

Samedi 20 décembre à 20 h 30 au Théâtre du Vieux Nice, Îlot des Serruriers, Nice (06300) ; I. Poulenard, I. Honeyman, les Solistes de l'ensemble Bernier, les Chœurs de Musique Ancienne de Nice : Concert Spectacle "les Nuits de Sceaux" de N. Bernier, mise en scène et direction M. Verschaeve, chorégraphie B. Massin.

Dimanche 21 décembre à 16 h en l'église St Martin - St Augustin, place Sincaire, Nice (06300) ; ensemble Abbellimenti, chœur de Musique Ancienne de Nice, direction Paul-Marcel Nardi : Campra, Audifrein, Mouret, Charpentier.

RHONE-ALPES :

Vendredi 9 janvier à St Étienne (42000) : La Grande Écurie et la Chambre du Roy, direction J.C. Malgoire.

Samedi 17 janvier à 16 h au Musée des Tissus de Lyon (69000) : H. d'Yvoire, E. Joyé : Bach.

Dimanche 18 janvier à 10 h 30 au Musée des Tissus de Lyon (69000) : H. d'Yvoire, E. Joyé : Bach.

ETRANGER

Duo Roger Bernolin Georges Kiss (flûte à bec, vielle à roue et clavecin). Tournée en Amérique en janvier 1987 :

Etats-Unis		Canada	
13 janvier	Boston	20 janvier	Montréal
14	Cleveland		
15	Carlisle		
16	Weston	23 janvier	Quito
18	Ipswich	15	Guayaquil
19	Cambridge		

ITALIE :

Du samedi 20 au mardi 23 décembre à Florence : Les Arts Florissants, direction W. Christie : Atys de Lulli.

CENTRE REGIONAL DE MUSIQUE ANCIENNE

Propose :

- **Une revue Musique Ancienne** (bi-annuelle) à diffusion internationale, aidée par le Centre National des Lettres.
- **Un Colloque, le 29 mars 1987** de 10h à 20h au C.A.E.L. , qui sera consacré aux instruments médiévaux, sous la présidence de Catherine HOMO. Plusieurs spécialistes historiens de la musique, musicologues et organologues feront le point des connaissances dans un domaine encore très méconnu. Ce colloque donnera suite à un numéro spécial de la revue Musique Ancienne. Une exposition et un concert se tiendront le même jour.
- **Une Bibliothèque de Musique Ancienne** - Catalogue et reproductions de partitions et de plans d'instruments sur demande (photocopies ou microfilms), CE SERVICE EST UNIQUE EN FRANCE !
- **Des cours ouverts à tous :**
 - Clavecin et basse continue : Yvon REPERANT - Arnaud PUMIR
 - Luth, théorbe : Mauricio BURAGLIA
 - Viole de gambe : Marie-Françoise BLOCH
 - Flûte traversière baroque : Jean-Christophe FRISCH - Hélène d'VOIRE
 - Atelier de lutherie : Joël DUGOT - Robert FOCH
 - Atelier vocal : Guilaine DUSSOURD
 - Musique d'ensemble (baroque et Renaissance) - Professeur: Tous à tour de rôle.

Renseignements et documentation disponibles sur demande à adresser au C.A.E.L. - 6, chemin du Tennis - 92340 BOURG-LA-REINE
BUS - R.E.R. Tél. : 46 63 76 96

Demande d'informations (cocher la case correspondante)

NOM Adresse

Tél. Revue Bibliothèque Cours Colloque

PETITES ANNONCES

VENTES

- Flûte à bec alto copie Bressan de G. Hulsens ; buis, 4 bagues d'ivoire, 415, corps de rechange 410 - Prix 5000 F.
- Flûte à bec alto copie Bressan de Klaus Scheele ; cocobolo, 4 bagues d'ivoire, 415, corps de rechange 410 - Prix 5000 F.
- Clarinette 2 clefs en ré, buis, copie Zencker de Brian Ackermann - Prix 2800 F.
- G. Thomé 33 rue Clignancourt 75018 Paris.
- Flûtes à bec 415 copies baroques neuves : soprano ébène, ténor buis - Prix à débattre. Tél. 45 49 26 55 (après 18 h.).
- Flûte à bec soprano Coolsma 440 ; palissandre - Prix 1100 F. Arlette Dufourg 8 rue des Petites Sœurs des Pauvres 64200 Biarritz. Tél. 16 14 622 86 18 ou 16 59 24 28 52.
- Flûtes à bec Delessert : soprano à deux corps (très peu utilisée) - Prix 4000 F. - alto 415 - Prix 2400 F.
- Flûte traversière en buis Thibouville Fils, à 5 clefs, début XIXème siècle ; parfait état - Prix 18000 F. Tél. 50 42 15 24.
- Flûte traversière 1 clef ; ébène, bagues ivoire, fin XVIIIème siècle. Urgent - Prix 2500 F. G. Dentan, Montpellier. Tél. 67 72 44 62.
- Vielle à roue "Decante à Jenzat" 1ère moitié du XIXème siècle, restaurée, état de marche - Prix 15000 F. Bordier J.-Ch., Tél. 33 22 06 81 (le soir).
- Beau clavecin italien copie Grimaldi de J.F. Chmakoff, travail artisanal ; noyer, 2,50 m, 51 notes sol-ré octave pleine (GG-d³), transpositeur 415 440 (très facile) ; tout juste révisé ; avec caisse extérieure et piètement - Prix 75000 F. M. Schorr, Tél. 45 82 06 76 (Paris).

RECHERCHE

- Epinette d'occasion. A. Dufourg, Tél. 16 14 622 86 18 ou 16 59 24 28 52.
- Flûte à bec ténor en do Renaissance avec fontanelle mode Praetorius Hopf. Flûte à bec médiévale genre Dordrecht. Flûtes à bec traditionnelles à un et deux corps, tous pays. Claude de Saint-Martin rue de la Treille 82140 St-Antonin-Noble-Val ; Tél. 63 30 69 23.
- L'A.F.F.B. Bretagne recherche des ensembles (instrumentistes, chanteurs, danseurs) pour une thématique sur Thoinot Arbeau en 1988. Envoyer CV et propositions à A.F.F.B. Bretagne 17 rue des Ecoles 35400 Saint-Malo.

DIVERS

- Une classe de musique ancienne vient de s'ouvrir à Paris au Conservatoire du XIIIème arrondissement. Cette classe a été confiée à Alain Keruzoré. Pour tous renseignements contacter le Conservatoire 21 rue Albert Bayet, 75013 Paris ; Tél. 45 86 84 15.
- En mai 1987 à Besançon
14ème Festival international de flûte à bec pour enfants et adolescents, écoles primaires, collèges, lycées, maisons de jeunes, écoles de musique, ensembles.
Ce n'est pas un concours mais une rencontre avec un concert le samedi soir, animations de plein air le dimanche matin et le Festival l'après-midi dans une église.
Environ 300 enfants et jeunes y participaient en 1986.
Contact Madame Deloffre 7 rue des Sapins 25000 Besançon.
- Le facteur de flûtes à bec Joël Arpin nous communique sa nouvelle adresse : 93 rue Emile Paladhile 93150 Le Blanc-Mesnil
Tél. 48 67 21 66.